

# أدب وثقافة

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية

أكتوبر ٢٠٠٠ - العدد ١٨٢

حريم محمد علي: إيقاع آخر / الجدل حول علمانية

الإسلام / عبقرية الفساد في مكتبة الأسرة / قصائد

صينية تستلهم طاغور وجبران / السينما البرازيلية ليست

مفرمة بهوليوود / صلاح عناني والروح الشعبية / مقالات

عن درويش والبياتي وعلى قنديل





## أدب وفن

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية  
شهرية يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي  
العدد ١٨٢ - أكتوبر ٢٠٠٠



رئيس مجلس الإدارة: د. رفعت السعيد  
رئيس التحرير: هريدة النقاش  
مدير التحرير: حلمي سالم  
سكرتير التحرير: مصطفى عباده

مجلس التحرير: إبراهيم أصلان / د. صلاح  
السروى / طلعت الشايب / غادة نبيل / كمال  
رمزي / ماجد يوسف



المستشارون : د. الطاهر مكى / د. أمينة رشيد/  
صلاح عيسى / د. عبد العظيم أنيس  
شارك في هيئة المستشارين ومجلس التحرير الراحلون : د. لطيفة الزيات/  
د. عبد المجسن طه بدر / محمد روميش / ملك عبد العزيز.

لوحة الغلاف : من وجوه الفيوم

الرسوم الداخلية : للفنان : كمال عبده

التنفيذ الفني للغلاف : أحمد السجيني

(طبع شركة الأمل للطباعة والنشر).

أعمال الصف والتوضيب الفني : نسرين سعيد إبراهيم

المراسلات : مجلة أدب ونقد ١ شارع كريم الدولة / ميدان طلعت حرب . الأهالي

القاهرة - ت : ٢٩ / ٢٨ / ٥٧٩٦٢٢٧ فاكس : ٥٧٨٤٨٦٧

الاشتراكات لمدة عام : داخل مصر ٤٠ جنيها / البلاد العربية ٢٠ دولاراً - أوروبا

وأمریکا - ٦٠ دولاراً باسم الأهالي - مجلة أدب ونقد . الأعمال الواردة

إلى المجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر .

## المحتويات

- \* أول الكاتبة / المحررة / ٥
- \* علمنة الإسلام : المهمة المستحيلة / أيمن عبد الرسول / ١١
- \* حريم محمد على : إيقاع آخر / فريدة النقاش / ٢٥
- \* النزعة الإنسانية في الفكر العربي / محمد سيد سلطان / ٣١
- \* حوار مع المخرج البرازيلي والتر ساليس / ترجمة : ممدوح شلبي  
تقديم : أحمد يوسف / ٣٩
- \* على قنديل : أفاق لذاكرة الشعر / د. وليد منير / ٥٢
- \* الحلقة المفقودة في قصيدة النثر العربية / شريف رزق / ٦٠
- \* رسالة إلى الفاجومي / حلمي سالم / ٧٩
- \* الديوان الصغير : كلام البشر : مختارات من الشاعر الصيني فنغ  
جيتساي / ترجمة : د. محسن فرجاني / ٨١
- \* محمود درويش : أوراك النوستالجيا / مؤمن سمير / ٩٧
- \* البياتي : عام على الرحيل / عذاب الركابي / ١٠١
- \* جر شكل - عبقرية الفساد / طلعت الشايب / ١٠٧
- \* صلاح عناني بين الذاتى واليومى / محمد كمال / ١٠٩
- \* رد : ارتجالات وتجنّيات حلمي سالم / صلاح الدين محسن / ١١٧
- \* قصص : وحيد الطويلة، فاطمة خير، صفاء عبد المنعم زايد، خالد  
إسماعيل، عماد أبو زيد، عبد الفتاح خطاب / ١٢٢ - ١٣٦
- \* قصائد : فاروق خلف، محمد عيسى القيرى، محمد الفقيه صالح،  
شعبان يوسف، عبده الزّراع، السيد رشاد برى، سامى القباشي / ١٣٧
- .. ١٥٩
- \* تواصل / في متاهات الحياة / خالد أسعد على / ١٦٠



## أول الكتابة

هذه المقالة بورجوازيتنا، ذلك هو الداء التاريخي الذي أصاب حركة التحرر العربي منذ نشأتها في مقتل وأدى بنا إلى ما نحن فيه الآن لأن البرجوازية هي التي قادت هذه الحركة في كل مراحلها مستخدمة الجماهير لا متحالفة معها، وفي ظلها تحققت الانتصارات الشحيحة والهزائم الكثيرة.

«كانت هذه البرجوازية قد نشأت في الأصل هجينا، ولم يحدث أن كانت طبقة مستقلة، فقد تحولت قطاعات من كبار ملاك الأرض إلى التجارة والصناعات الخفيفة والبنية البيروقراطية للدولة بمعونة الاحتكارات الأجنبية التي كان يهتمها تحديث أسواق المستعمرات .. وهكذا ولدت بورجوازيتنا المحلية مسخا مشوها».

هكذا يضع الأمر الكاتب الراحل «غالي شكرى» في استنتاج يجمع عليه غالبية الباحثين النقديين وبخاصة هؤلاء الذين أرادوا استنطاق التاريخ بحثا عن الجذور الحقيقية للإخفاق في علمنة الإسلام وخروج السياسة من الدين بالمعنى الفلسفي والعقلاني الاستقلالي وليس بمعنى الكفر والإلحاد كما يحب دعاة الدولة الدينية أو المناوون بتكريس الأمر الواقع وصف العلمانيين لعزلهم.

فهل علمنة الإسلام هي حقا مهمة مستحيلة كما يضع أمين عبد الرسول عنوان مقالته الثالثة عن «الفكر الديني .. آفاق جديدة»، وفي سياق عرضه ومناقشته أعمال المفكر الجزائري «محمد أركون» الذي يرى أن العلمنة شيء أكبر بكثير من التقسيم التقليدي بين الدين والدولة فهي «العلمنة- شيء يخص المعرفة ومسئولية الإنسان تجاهها». وهو يؤكد أن المجتمعات الإسلامية عرفت تجارب معمقة يمكن وصفها بالعلمانية، لكن هذه التجارب لم تصل إلى درجة الوعى الواضح بذاتها ولم تلق في يوم من الأيام تنظيرا، ولعلنا سوف نختلف مع «أركون» في استخلاصه هذا لأن كتابات حديثة جدا لكل من خليل عبد الكريم ونصر حامد أبو زيد وسيد القمعي والطيب تيزيني هي اجتهادات نظرية كبرى في هذا السياق.

يفحص أركون مفهوم شرعية الخلافة الإسلامية بعد موت الرسول الكريم،

وبعد أن ازدادت حدة الصراعات التقليدية إلى درجة الفتنة الكبرى التي إنتهت بمقتل على واغتصاب معاوية المنتمى إلى بنى سفيان للسلطة بالقوة، وبدأت بمقتل عثمان وانتقلت السلطة للسلافة الأموية واستمرت قرابة القرن حتى ٧٥٠ م ، وكل هذه الأحداث الأساسية ليست الا عملا واقعيا لا علاقة له بأي شرعية الا شرعية القوة..

كان المفكر الشهيد « فرج فوده » قد وضع كتابا عن الخلافة الإسلامية قبل مقتله بسنوات قليلة سرد فيه بصورة تبسيطية وقائع الصراع على السلطة، والمآسى التي عرفتها هذه المرحلة التالية لوفاة الرسول. وكان هذا الكتاب واحدا من مجموعة أسباب للفتوى بمقتله . هذا المفكر المسلم كشف حقيقة أن الصراع كان سياسيا اقتصاديا واقعيا التمسست فيه كل الأطراف تأسيس نفسها على المشروعية الدينية.

وقيل سبعين عاما قامت قائمة الدوائر المحافظة الداعية للدولة الدينية على أساس من استعادة الخلافة في عصرها الذهبي كما يدعون، حين نشر الشيخ « على عبد الرازق » كتابه التأسيسي « الاسلام وأصول الحكم » ، ولكن حظه كان أفضل كثيرا من حظه « فرج فوده » فطرده فقط من هيئة كبار العلماء في الأزهر ولم يقتلوه.

وقد خذلت البورجوازية الهشة بل وخانت كل المفكرين العقلانيين المسلمين حين ساهمت في عزلهم وتخلت عنهم لتنهشهم القوى الرجعية المستترة بالدين، وذلك بسبب الميول التوفيقية المائعة لهذه الطبقة التي لم تنتج علما ولا معرفة وإنما اكتفت بأن تكون ضيفة على مواسد الآخرين، ولم تجد أى غضاضة في التقرب من أشد الدوائر رجعية على المستوى الفكرى والفقهى بدعوى الاقتراب من الجماهير وعدم استثارة غضبها وهو ما يعنى ترك هذه الجماهير لسلطة التخلف والخرافة ، وتلك على أى حال استراتيجية واضحة المعالم لممارسة قيادة الشعب أو بالأحرى إخضاعه وحتى يبقى غريبا عن الوعي النقدى، وأسيراً للثقافة القديمة الجامدة ، وبعيداً عن الروح الخلاقة التي عرفتها الثقافة العربية الإسلامية في مراحل ازدهارها وفى خضم الصراع الضارى من أجل السلطة والثروة .. أى من أجل مملكة

الأرض لا مملكة السماء .. وقد كانت الشريعة نتاج هذا الصراع ولكن- يتساءل أركون- كيف اقتنع ملايين البشر بأن الشريعة ذات أصل إلهي؟ وحقيقة الأمر أن الشريعة هي مجموعة الأحكام القضائية التي وضعها أربعة رؤساء مذاهب هم «مالك» و«أبو حنيفة» و«الشافعي» و«ابن حنبل»، وهذه هي المدارس الارثوذكسية التي تقاسمت العالم الإسلامي، يضاف إليها بالطبع المدارس الشيعية.

كيف إذن استقرت الشريعة في أذهان أجيال وراء أجيال باعتبارها أحكاما إلهية؟ هذه هي مهارة السياسة والثقافة القديمة وقدرتها التي استندت فيما استندت إليه لهشاشة البرجوازيات العربية وعجزها ، ولقدرتها أي البرجوازية على كسر حلقات الإصلاح الديني واحدة بعد أخرى وهي التي كان بوسعها التمهيد لممارسة علمانية للإسلام عبر توليد فكر نقدي كبير وحر تجاه تراثنا وإشاعته وخلق أنصار أقوياء له لا فحسب في أوساط المثقفين بل وفي الدوائر الشعبية اعتمادا على الفطرة والتسامح الأصليين.

إن طابورا طويلا من شهداء العلمنة في تاريخنا الحديث من «عبد الرزاق» «لحسين مروة» ومن فرج فوده لنصر حامد أبو زيد ومن سيد القمني لمحمود إسماعيل ليشكل وصمة عار في جبين البرجوازية ، فمن قتل منهم شأنه شأن من جرى حصاره وملاحقته ثم مزله عن التأثير الواسع حتى على جمهور المثقفين أنفسهم.

لا يريد مجلس تحرير أدب ونقد أن يظل تناولنا لهذه القضية محصورا في دراسات أو مقالات متفرقة ، لذلك قررنا أن نخصص ندوة موسعة نتلوها دوات لموضوع الإصلاح الديني فربما نستطيع أن نسهم في إثارة جدل فعال حول هذه القضايا الحيوية في تطورنا المقبل .. وفي هذا الصدد فإن العرض الذي يقدمه لنا «محمد سيد سلطان» لكتاب دراسات في النزعة الإنسانية في الفكر العربي الوسيط هو إضاءة على هذا الطريق ، كما أنه تأكيد لمشروعية حركة حقوق الإنسان التي تلاحقها الحكومات ويراهها الشعب مستوردة.

أما الديوان الصغير فهو عن «كلام البشر» مختارات من الشاعر الصيني فنغ جيتساي ترجمها لنا عن الصينية د. محسن فرجاني ، وتلك هي المرة الثانية التي تقدم فيها مختارات من الأدب الصيني آملين أن نسهم في إطلاله أوسع على هذه الثقافة العريقة المجهولة لنا إلا من بعض نماذجها القليلة ، وها هو الشاعر يقول إنه مدين بالشكر لكل من «طاغور» و«جبران خليل جبران» معلنا أخوته لنا ولثقافتنا نحن أبناء الحضارات القديمة بل وقرابته للنزعة الصوفية الإسلامية.

لا يدنو إلا بعيد

ولا يجرب البعد إلا من اقترب

ويحتل الشعر مساحة كبيرة في هذا العدد فبالإضافة إلى المختارات الصينية هناك دراسة «شريف رزق» عنه الحلقة المفقودة في تاريخ قصيدة النثر العربية باعتبارها سعيًا لتثوير لغة الشعر وتحريك العوالم المكبوتة في الوعي واللوعي كاشفة عن إيقاعيته ما تحت الوعي وما بعد الواقع لبناء حدثا مركبة تتجاوز تبسيط الرومانسية ، وكأن التحرر من قوالب الكتابة الثابتة هو التبدى الشكلي أو الظاهري للتحرر من قوالب التفكير الجامدة . لكن الباحث يصل في الختام إلى استخلاص يكذب الواقع والتراث الشعري العربي في كل مراحل حين يرى في التجارب التي قدم لها تأسيسا لخطاب شعري كامل الأبعاد «لا يتواشج في أي بعد من أبعاده مع نماذج الشعرية العربية بأنساقها الموروثة وآلياتها الضالعة في تأطير التجارب الجامحة وتمجيدها» كما يقول متجاهلا إرهابات قصيدة النثر لا فحسب في قصيدة التفعيلة وديوانها الهائل وإنما أيضا في النص الصوفي العربي -الإسلامي بل وحتى في بعض القصائد المركبة المدهشة في شعر ما قبل الإسلام الذي لم يوطر التجارب الجامحة بل أطلقها.

فهل هناك حقا ما يمكن أن يسمى بالقطيعة المطلقة الباترة .. وأين يا ترى سوف تضع اللغة حين تسعى للإجابة على هذا السؤال؟.

ويكتب لنا د. وليد منير عن الشاعر «علي قنديل» الذي عاش عمره القصير حسب تعبير عفيفي مطر كشراة انزلقت سريعا على قوس الحياة

والموت .. وظل ممزقا بين وعى طفولته وعى شبابه، بسبب التحول المفاجئ فى طبيعة النسيج الفكرى للواقع بعد انهيار مشروع الدولة القومية وانقلاب الهوية الذى لعله أنتج صورة « البراءة المغدورة » التى تقف بين حدى الحضور والغياب كى تجدد دائما مفارقة الوجود.

\*\*\*

التقط المخرج السينمائى البرازيلى « والتر سالييس » صبيا ماسح أحمية ليلعب دوراً رئيسياً فى فيلمه المحطة المركزية ورأى فيه نموذجا للعبقريات الكثيرة التى تجدها ضائعة فى شوارع البرازيل» كما يقول فى الحوار الذى ترجمه لناء ممدوح شلبى « ليؤلب علينا مواجع ازدهار ثم ضمور السينما المصرية ذاتها التى عاشت تجربة شبيهة بتجربة السينما البرازيلية حين بلغت قمة ازدهارها فى الستينات فى زمن دعم الدولة لها للصمود فى وجه طغيان السينما الهوليوودية. ويواجه السينمائيون البرازيليون السينما الهوليوودية الآن بالتعاون فيما بينهم فيما أسموه صناعة السينما الجماعية التى ما يزال السينمائيون المصريون يتعشرون فى طريقهم إليها بعد محاولات كثيرة فاشلة، فمتى يا ترى سوف يكون بوسع فنانى السينما المصريين أن يصنعوا أفلاما أخرى ذات قيمة جمالية عالية عن الفقراء ولهم كما يقول « أحمد يوسف » من صناعات السينما البرازيلية الجدد وكما يقول « سالييس » نفسه « أنا لست شغوفاً بالسيناريوهات الهوليوودية المصنوعة جيدا فإذا لم يتمسك المرء بأصالته فإنه يشرف بلا ريب على كارثة »

وقد صنع « سالييس » فيلمه المحطة المركزية الذى حاز على جائزة أوسكار لأحسن فيلم أجنبى ليشاهده فى البرازيل نحو ثلاثمائة ألف مشاهد وهو ما يفوق عدد مشاهدى « تيتانك »، وهى الواقعة التى تدعونا للتمسك بالأمل فى قدرة السينمائيين فى العالم الثالث على خلق سينما بديلة صادقة وجميلة وجماهيرية .. تحمىها جماهيريتها من حروب الأسواق والبضائع التى لا يتورع رعاتها عن استخدام أخط الأساليب وأشدّها خسة لمحاربة الجمال الفقير.

علينا فقط أن نعمل بدأب) وصبر فكم برعنا فى الصبر كما يقول « محمد

عيسى القيرى» فى تصيدته الجميلة «سفر» ذلك الصبر الذى يعرفه بناء الحضارات القديمة جيدا.

يهياً لى

أن الصبر المائل فى جوف الصمت

رمز صمود

كما يقول الشاعر الصينى

أما» لويس عوض» فيقول:

لقد نفذ ما معى من صبر فكسرت مغزلى وألقيته

إلى أسماك المانش..

لقد نفذ أيضا ما مع صديقنا الجميل الفنان «جودة خليفة» من صبر . فغادرننا للأبد تاركا أحلامه ورسومه الفذة بين أيدينا ، وكنا ونحن عاجزون عن هزيمة الموت المحدث قد أهدينا «لجودة» وردة صغيرة حين اخترنا رسومه للعهد الماضى وغلافه ، هو الذى رعى تجربتنا وقدم لها أفكارا مدهشة ، وحرص على أن يذكرنا دائما أنه لم ينس وعده بأن يشاركنا رؤيته لتطوير المجلة التى أحبها وها هو يستعجل الرحيل دون أن يقى بوعده الذى لن ننساه ، وسوف نظل نستدعى قوة روحه وإخلاصه العميق لتراث اليسار وإنجازة الفنى والسياسى كلما أصابنا الوهن.

فوداعا «جودة خليفة» يا صديقتنا الجميل .. وداعا.

المحررة

## دراسة

الفكر الدينى .. آفاق جديدة ٣

# علمنة الإسلام: المهمة المستحيلة!

## أيمن عبد الرسول

تأسيس:

لقد سعت الحداثة فى أوروبا الغربية منذ القرن السادس عشر إلى تحقيق ما دعاه الباحث مارسيل غوشيه « الخروج من الدين » . ثم أضاف قائلًا بأن المسيحية وحدها التى استطاعت أن تحتل الموقع التاريخى المتمثل فى كونها « دين الخروج من الدين » (١).

### (١) العلمانية والدين:

لم يعرف العالم العربى الحديث العلمانية قط كجزء من مشروع حضارى أشمل، وإنما عرفها حيناً كثقافة عقلانية تنويرية أو كمجموعة من القوانين المنقولة عن الغرب، وأساساً فرنسا، وذلك لأن النشأة الاجتماعية-الثقافية للشرائع المتوسطة من البرجوازية المصرية لم تعثر على الصيغة المناسبة لتطورها، وتطور المجتمع بشكل عام، كانت هذه البرجوازية قد نشأت فى الأصل هجيناً ولم يحدث أن كانت طبقة مستقلة، فقد تحولت قطاعات من كبار ملاك الأرض إلى التجارة والصناعات الخفيفة والبنية البيروقراطية للدولة بمعونة الاحتكارات الأجنبية التى كان يهملها تحديث أسواق المستعمرات، وهكذا ولدت برجوازيتنا المحلية مسخاً مشوهاً لم تعرف القوام الاجتماعى الذى يتبلور من المصالح الجديدة المستقلة ومن الكشف العلمية والفتوحات الفكرية والاختراعات التى تلبى احتياجات قوى الإنتاج الجديدة. ولذلك لم تصطدم الرؤى الفكرية لبرجوازيتنا بأية مؤسسات دينية أو غير دينية قائمة، وإنما لجأت إلى « التوفيق » بين تقيضين، تحتاج لأولهما عملياً وهو التكنولوجيا الغربية، وتحتاج من الثانى أن يبرر الأول ويمنحه الشرعية، وهو

الإسلام» (٢).

وبعيداً عن الهشاشة النظرية للفكر العربى (٣) رغم أدبياته الكثيرة المنتجة عن العلمانية (٤) تظل الممارسة هى الفصيل الحكم فى أى تجربة حقيقية ، فلا ثمة مصطلح علمى يقوم فى المطلق ، إذ أن الاحتكاك والممارسة هما الفصيل فى تشكيل أية مصطلح ، ومن هنا تأتى إضافة محمد أركون فى مناقشة فكرة الإسلام والعلمانية ، أو كما يجب أن يحدد لنا القاموس الأركونى (الإسلام والعلمنة) ، وذلك اتساقاً مع فكرة تشكيل الموضوع فى التاريخ ، ونحن هنا بإزاء مصطلحين الأول العلمنة والثانى الدين ، وسنحاول فى السطور القادمة ، مناقشة تلك الفكرة القائمة على مشروعية سؤال نصه : هل يمكن علمنة الإسلام ؟ أو بئى معنى ، يمكن الحديث عن علاقة العلمنة بالدين بشكل عام ، وعلاقة الإسلام بالعلمنة بشكل خاص ؟.

#### (١-٢) ما هى العلمنة ؟

يتناول أركون قضية الدين والعلمنة أكثر من مرة ، بإشكاليات وقضايا تبدو فى كل مرة جديدة . ومختلفة ، يصل بينها ذلك الترابط المنهجى الذى يتسم به فكرة ، ومن منظور مختلف عن السائد فى الخطاب العربى المعاصر ، ربما يرجع ذلك إلى انخراطه - نقصد أركون - فى التعليم الفرنسى منذ حوالى خمسة وأربعين عاماً ، وكذا إلى اطلاعه ، بسبب هذا الانخراط على متجزات ما بعد الحداثة وتقنيات البحث العلمى الجديدة حتى على الغرب المعلمن نفسه ، رغم ذلك فهو منخرط أيضاً فى دراسة الفضاء المعرفى العربى الإسلامى بكل تجلياته ، السياسية والاجتماعية والاقتصادية ، المؤكد أننا إزاء خطاب مختلف حول هذه القضية ، وهو ما سنحاول الوقوف عليه .

العلمنة هى ، أولاً ، وقبل كل شئ ، إحدى مكتسبات وفتوحات الروح البشرية (٥) وكذا ، هى موقف للروح وهى تناضل من أجل امتلاك الحقيقة أو التوصل إلى الحقيقة (٦) والعلمنة من وجهة نظر أركون تواجه مسئوليتين اثنتين .

١- مشكلة أو مسئولية معرفية تتعلق بكيفية فهم الواقع بشكل مطابق وصحيح ، وتتسم بالتوافق الذهنى والعقلى لكل البشر ، السائرين إلى الحقيقة ؛ هذا العمل هو الذى يوضح لنا أهمية الانفتاح الاستمرارى للبرهنة على أن العلمنة شئ أكبر بكثير من التقسيم التقليدى بين الدين والدولة فهى - العلمنة - شئ يخص المعرفة ومسئولية الإنسان تجاهها .

٢- إذا افترضنا جدلاً إمكانية التوصل إلى معرفة المنشودة فى الإشكال الأول ،

نواجهه هنا! إشكالية إيصال أو توصيل هذه المعرفة إلى الآخر بطريقة ملائمة ، ودون أن شرط حريته أو نقيدها؟

ومن هنا يتبلور مفهوم العلمنة المعاشة كتوتر مستمر من أجل الاندماج في العالم الواقعي ، والتي تساعد على نشر ما نعتقد أنه الحقيقة في الفضاء الاجتماعي (أى فى المجتمع)(٧).

هذا المفهوم المبدئى يصدمنا فى الكثير من معارفنا حول فكرة العلمانية، وهذا ما يؤكد عليه أركون ، ففهم (العلمنة) على أنها الفصل بين الزمنى والروحى أو النسبى والمطلق .. إلخ وغيرها من المفهومات المسيطرة على الفضاء المعرفى العربى ، يختلف جذرياً مع طرح أركون حول قضية العلمنة بوصفها موقفاً من المعرفة، إذن ، فالمشكلة -مشكلة العلمنة- تظل مفتوحة بالنسبة للجميع : أقصد بالنسبة للمسلمين وبالنسبة للعلمانيين والصراعيين.

فبالنسبة للمسلمين نجد أنهم مفتبطون ومزهوون أكثر مما يجب بيقينياتهم الدوجمائية . وبالنسبة للعلمانيين المتطرفين نجد أنهم يخلطون بين العلمنة الصحيحة وبين الصراع ضد الإكليروس، أو طبقة رجال الدين (٦).

أعتقد أنه بهذه المحاولات قد غطينا العرض المنهجى لماهية العلمنة ، بوصفها موقفاً من المعرفة ، وبالتالي يجب الآن منهجياً الانتقال إلى التعرف على مفهوم الدين والوقوف على التمييز الأركونى بين الدين والظاهرة الدينية والإسلام. (١-٢) ما هو الدين؟

فى النصف الثانى من أربعينيات القرن العشرين أصدر الفيلسوف الإسلامى الشيخ مصطفى عبد الرازق كتابه الصغير (الدين والوحى. والإسلام) ناقش فيه بالمنهج التاريخى المقارن ثلاثة موضوعات أولها بحث فى حقيقة الدين على العموم ، وثانيها تفسير لظاهرة مهمة صاحبت معظم الأديان وتوقفت عليها نشأتها وهى ظاهرة الوحى ، وثالثها توضيح للدين القائم على الوحى بمثال عال من أمثله وهو الإسلام.

وبالتالى فالتقسيم المبدئى بين الدين والوحى والإسلام يبدو مهبطاً فى الفكر العربى الإسلامى على نحو ما ذكرنا ، ولكن أركون يميز بين الدين فى المطلق (ظاهرة الوحى) أو (الظاهرة الدينية) و(مجتمعات الكتاب) أى المجتمعات القائمة على أساس من الظاهرة الدينية ، وهذا التمييز المنهجى له أهميته فى نظرية المعرفة ، حيث إن الفصل ضرورى بين هذه المصطلحات المتداخلة للتعرف على

الفروق الجوهرية التي صاحبت بلورة كل مفهوم من هذه المفاهيم على حدة ، ودراستها بشكل أعمق وأكثر شمولية فى جزئياتها الدقيقة ، فلا نخلط بين (الدين) بشكله العام ، وبدون تمييز بين الأديان الوثنية وأديان الوحي ، وبين (الإسلام) كأحد تجليات (الظاهرة الدينية) وبين المجتمعات التى يمارس فيها الإسلام سلطاته الروحية أو الإدراكية .

فالدين ، أو الأديان ، فى مجتمع ما ، ما هى إلا عبارة عن جذور ، ولا ينبغي هنا أن نفرق بين الأديان الوثنية وأديان الوحي ، فهذا التفريق أو التمييز عبارة عن مقولة ثيولوجية تعسفية تفرض شبكتها الإدراكية أو رؤيتها علينا بشكل ثنائى دائماً.. ففيما وراء التحديدات الثيولوجية ، نجد أن كل الأديان قد قدمت للإنسان ليس فقط التفسيرات والإيضاحات ، وإنما أيضاً الأجوبة العملية القابلة للتطبيق والاستخدام مباشرة فيما يخص علاقتنا بالوجود والآخرين والمحيط الفيزيائى الذى يلغنا، بل حتى الكون كله ، وفيما وراءه بالاشياء «فوق طبيعية» أو خارقة للطبيعة، فالأديان تذهب بعيداً حتى تصل إلى ذلك العالم الفوق الطبيعى ، وقد أعتبرت هذه الأجوبة بمثابة المسلمات المتعالية والصحيحة التى لا تقبل النقاش . وبالتالى فهى لم تعد مادة للملاحظة والتحليل العلمى من قبل عقلنا البشرى ، وإنما هى تخرج عن دائرة هيئته وهيمنته.

ولهذا السبب فنحن ندمجها فى حساسيتنا الأكثر عمقا ليس فقط عن طريق اللغة ، وإنما أيضاً عن طريق الشعائر والعبادات : أى عن طريق تدريب معين لجسدنا (كما فى الصلاة مثلاً) (٩).

أعتقد أننا أزلنا بعض الالتباسات حول مفهومى العلمنة والدين ، ويبقى فيما نرى محاولة بلورة هذه الاصطلاحات فى المنهج العلمى والانتقال بها إلى حيز الممارسة والفاعلية ، وبما أننا اتفقنا مبدئياً حول استخدام مناهج أكثر جدة وعلمنة فى التعامل مع المنظومة المعرفية الإسلامية ، فإن إشكالية الإسلام والعلمنة التى نحن بصدد مناقشتها تثير عدداً من القضايا المتنازع عليها فى سبيل علمنة الاسلام، تلك المهمة التى يجب علينا القيام بها الآن ، وبالرغم من الإشكاليات العديدة التى تواجه هذه المهمة فإننا سنقتصر تعرضنا فى هذه السطور على إشكاليات (الخلافة الإسلامية) و(الشريعة) و(الظاهرة القرآنية) وسنحاول الكشف عن البنى التأسيسية للمقدس ، من خلال هذه المفردات (١٠) وذلك من خلال وضعها على خارطة الساحات الفكرية ، الاقتصادية ، الاجتماعية ، الدينية والسياسية التى

لعبت ، ولا تزال تلعب الدور الأكبر فى تشكيل مفهوماتنا حول هذه المفردات.

## ٢- إشكاليات العلمنة:

من الأفكار الشائعة عند المشتغلين على الخطاب الإسلامى ومنتجيه أن الإسلام هو الدين الوحيد الذى لم يعرف التمييز بين الروحى والزمنى ، ولم يعرف أيضاً سلطة رجال الدين، لأنه ودين شمولى حركى ، عقيدة وشرعية ، مذهب حياة ومنهج متكامل لا مكان فيه للفصل بين الدين والدولة ، أو بين السياسة والشرعية مبررين هذه الأفكار بميراث طويل يسمى (الخلافة الإسلامية) وكتابات السياسة الشرعية ، والعديد من الحركات الإسلامية التى ظهرت كرد فعل للاستعمار ، وكذا الالتفات إلى الهوية الإسلامية بعد الاستقلال السياسى فى العالم العربى ، والمثير للدهشة حقاً ، هو أن هذه الأفكار لم تناقش بشكل تفكيكى لردّها إلى أصولها التاريخية ، والكشف عن بنائها الأساسية فى الفكر والتاريخ الإسلامى.

ويشير أركون إلى أهمية البحث فى الخلافة التى تحيلنا إلى مسألة أصل السلطة وتنظيم (الدولة الإسلامية) ، قد يكون هذا التعبير الأخير مدعواً للزوال لأنه يتضمن ، سلفاً ، موقفاً سلبياً من العلمنة.

كانت قضية الخلافة قد أثارت محاولة جريئة لعلمة الفكر الإسلامى من قبل المفكر المصرى على عبد الرازق عام ١٩٢٥ . ينبغى مواصلة هذا العمل من جديد وذلك على ضوء الانثروبولوجيا السياسية التى افتتحها جورج بالندييه (١١).

ومن خلال استعراض مفهومى واصطلاحى يوضح لنا أركون تمييزاً دقيقاً بين ثلاثة مصطلحات بعد تفحصها وهى مصطلحات الخليفة والإمام والسلطان ، لنكتشف معه زيف الوعى الذى تشكلت فيه.

وكذا لنعرف أيضاً أن المجتمعات المدعوة إسلامية عرفت تجارب معقدة يمكن وصفها بالعلمانية ، لكن هذه التجارب لم تصل إلى درجة الوعى الواضح بذاتيتها ، ولم تلق فى يوم من الأيام لها تنظيراً (١٢)..

وبعيداً عن الرجوع إلى نص الأركونى ، سنحاول بإيجاز عرض وجهة النظر التى تؤيد تلك الدعوى التى نتبناها

١- الخليفة / هو نائب النبى الذى يضمن استمرارية وظائفه (١٣).

٢- الإمام / الشخص الذى يقود المؤمنين أثناء الصلاة ، ويحدد اتجاه مكة ويتقدم عليهم ، أى المسئول عن القيادة الروحية.

٣- السلطان / الشخص الذى يمارس السلطة بالمعنى السياسى الدنيوى. فالخليفة

«والإمام يتضمنان مسئولية روحية ، خاصة بخلافة النبي وإمامة المسلمين ، أما السلطان فهو الذي يدمج إن شاء ، أو يفصل بين القيادة الروحية والزمانية الدنيوية.

أضف إلى ذلك أن السلطان هو الممارس للسلطة المكتسبة عن طريق القوة والتي تستمر بفضلها ، وهكذا افصل بين الخلافة والسلطنة اللتين كثيراً ما يتم الخلط بينهما ، بسبب استناد السلاطين إلى ميراث الخلافة.

ومن ثم وجبت العودة إلى التاريخ لمعاينة تشكل هذه المصطلحات في الفضاء الاجتماعي والتاريخي ، مات محمد عام ٦٣٢ م بعد أن عاش عشرين عاماً كاملة ، تجربة فريدة كان فيها القائد والموجه.

هذه التجربة التي يدعوها أركون بنموذج (تجربة مكة والمدينة) انطوت على معطيات من نوع ديني وأخرى من نوع دنيوي خاصة بأعمال قائد لجماعة محددة في مجتمع محدد.

وكان موت القائد هو المفتاح الذي ولجت منه مسألة استمرارية التجربة-نقص التجربة النبوية- من الذي يستطيع مواصلة التجربة دون نقص أو خور ؟ هكذا طرحت مسألة الخلافة نفسها لأول مرة ، والواقع أن ثمة صراعات دموية عديدة حدثت بدون انقطاع منذ اختفاء النبي عن الساحة (٦٣٢م) وحتى تاريخ الغاء هذا النظام / الخلافة ثم السلطنة من قبل أتاتورك عام ١٩٢٢م.

## (١-٢) الخلافة والتاريخ

إن تفكيك التاريخ إحدى المهام التي تلقى على عاتق المؤرخ-الفيلسوف ، وهي مهمة جد خطيرة ، لأنها تتعلق بسؤال نصه وبعيداً عن كل النصوص التي دشنت لصورة مثالية وحكايات سلسلة منذ وفاة النبي تأكيداً وتسويقاً وتبريراً لشرعية الخلافة ماذا حدث بالضبط؟! . ومن هنا نبدأ في صياغة بناءات تصورية تستند إلى ما وراء النص ، ما يؤكد / ما ينفيه ، ما يدافع عنه / ما يحتاج إلى شرعية ، وبالتالي فنحن أمام مهمة الاشتغال بالمنهج التحليلي النقدي على تشريح الوعي الجماعي ، للبحث عن جذور هذه الصورة المثالية اللاتاريخية للتاريخ الإسلامي!!.

فسلطة الخلفاء الستة تماماً كما الخلفاء الشيعة كان لها دائماً من يناقضها ويحتج عليها . إنها إذن خلافة زمنية صرفة كما كان قد بين ذلك على عبد الرزاق في كتابه المشهور (الإسلام وأصول الحكم).



والحقيقة التاريخية تتجلى في أن (ما بعد النبي) حكم أربعة خلفاء في المدينة من سنة ٦٣٢م إلى سنة ٦٦١م وهم معروفون : أبو بكر (٦٣٢-٦٣٤) ، عمر (٦٣٤-٦٤٤) عثمان (٦٤٤-٦٥٦) وعلى (٦٥٦-٦٦١) ثلاثة من هؤلاء الخلفاء ماتوا قتلا ، والمدونات التاريخية عن هذه الفترة لا تلتفت بالطبع إلى الدلالة السوسولوجية للقتل، ولا تقدم أى تحليل سوسيو-تاريخي للأحداث ، ولا حتى عن دور الصراع الذى قام بين بنى هاشم (أهل بيت النبوة) و(بنى سفيان) من جهة ، وبين المهاجرين والأنصار من جهة ثانية ، كانت مسألة الخلافة قد طرحت نفسها وحلت بشكل أو بآخر (كمحصلة للقوى المتصارعة) (١٤).

لكن هذا كله لم يمنع- فيما يرى أركون -الفكرة الإسلامية من شق طريقها وفرض نفسها مستندة إلى الظاهرة القرآنية منذ عام ٦٦١م، ازدادت حدة الصراعات التقليدية إلى درجة الفتنة الكبرى التى انتهت بمقتل على واغتصاب معاوية المنتمى إلى البنى سفيان للسلطة بالقوة ، وبدأت بمقتل عثمان (١٥) وانتقلت السلطة للسلالة الأموية واستمرت قرابة القرن، أى حتى عام ٧٥٠م كل هذه الأحداث الأساسية ليست إلا عملاً واقعياً لا علاقة له بئى شرعية غير شرعية القوة (١٦).

ولا يمكن تجاوز إشكالية الخلافة والتاريخ دون الإشارة إلى النظرية الشيعية للسلطة ودورها فى تشكيل مفهوم الإمام والترابط المفترض فى أدبيات الشيعة بين الإمام والقائد السياسى والتوحيد بين السلطة الزمانية والروحية ، وكذا المفهوم الذى شكله الفوارج لفرض فكرة الأئمة من قريش ، وكذا الإشارة إلى الدور التسلطى الذى مارسه الدولة الأموية فى سبيل تصفية المخالفين لها والمنشقين عن شرعيتها ، وسيطرة هذا العقل الادائى للدولة فى ذلك لتوثيق فى اختلاق قصة الخلافة ، كقصة رسمية ، تبدو أنها الحقيقة فى وعى ملايين المسلمين فيما بعد .

وبالتالى فنحن مضطرون لنقد أى تاريخ لاهوتى للبشر أى تاريخ مبغلف بالتقديس والأوهام والوعى الزائف الذى صنعتها أيديولوجيا كتابة التاريخ، مع الإشارة إلى طبيعة النقي المتبادل بين التيارات السياسية الإسلامية (سنة- شيعة- خوارج) (١٧) وإلى أيديولوجيا التبرير التى اخترعها الأمويون ، وبالتالى ينبغى علينا اليوم أن نفكك الارثوذكسية المغلقة من الداخل . ولن يتم ذلك إلا ببحث تاريخى محرر يمكن له وحده أن يوصلنا إلى أبواب العلمنة فى الإسلام (١٨).

هذا بشكل سريع ما يتعلق بإشكالية العلمنة من منظور الخلافة والتاريخ ولكن ثمة مفردات أخرى تنبغى مناقشتها، وربما تناولنا ها هنا بشكل سريع على أمل

العودة إليها بالتفصيل فيما بعد.

## (٢-٢) الشريعة الإسلامية:

أحد أهم وأخطر العقبات الرئيسية التي تحول دون انبثاق علمانى للإسلام ، تلك الشعارات التي يرفعها الاسلامويون والمطالبة بتطبيق الشريعة الإسلامية ، والتي تشكلت فى وعى المسلمين بشكل اختزالى فى (الحدود) وبعض الأحكام ، ومن أجلها توصف النظم السياسية العربية بالكفر من قبل هذه الجماعات ، بوصفها تتعامل بالقانون الوضعى الفرنسى كما فى مصر مثلاً ، ويتضمن بالتأكيد شعار (الإسلام هو الحل) ضمنياً حتمية الحل الشريعاتى لمشكلات المجتمع الإسلامى.

والسؤال الذى يحاول أركون الاجابة عنه -ونحن معه- هو: كيف اقتنع ملايين البشر بأن الشريعة ذات أصل إلهى؟.

حسب الرواية الرسمية: فالشريعة كانت قد تشكلت تدريجياً بفضل ممارسات القضاة الذين كان عليهم مواجهة حل مسائل المسلمين المتفرقة والعديدة ، كان منهجهم يتمثل فى استجواب القرآن من أجل استخلاص الحل منه ، أى أن الحكم النهائى كان بشكل من الأشكال مستنيطاً من القرآن . راحت مجمل هذه الأحكام تجمع فيما بعد لكى تعطى مجموعة كبيرة من الأحكام القضائية أثناء القرون الثلاثة الهجرية الأولى: تنتسب هذه النصوص الفقهية- القضائية إلى أربعة رؤساء مذاهب: مالك بن أنس ، أبو حنيفة ، الشافعى ، وأحمد بن حنبل . احتفظ التراث بهذه الأحكام جيلاً بعد جيل حتى وصلت إلى يومنا هذا . من هنا نتجت المدارس الفقهية الأربع ، المالكية والحنفية والشافعية والحنبلية ، وهذه هى المدارس الأرثوذكسية التى تقاسمت العالم الإسلامى ، يضاف إليها بالطبع المدارس الشيعية.

هذه هى الرواية الرسمية للقصة التى كان المستشرقون قد وضعوها على محك النقد التاريخى . أثبت هؤلاء المستشرقون (جولد تسيهر ، شاخت ، إلخ ، أن الأشياء كانت قد جرت بشكل مختلف ، وأن النظرية (أو الرواية) التى اخترعها الفقهاء ليست إلا وهماً ، وذلك من أجل إسباغ الصفة الإلهية على قانون أنجز داخل المجتمعات الإسلامية ، وبشكل وضعى كامل:

وفى الواقع أنه خلال النصف الأول من القرن الهجرى التاميسى الأول كان عمل القضاء يستوحى أساساً الأعراف المحلية السابقة على الإسلام والتى كانت تختلف حسب الأماكن ، وكان رأى الشخصى للقضاة هو الذى يفصل فى المسائل المطروحة فى نهاية الأمر.

وأما الرجوع إلى القانون القرآنى فلم يحدث إلا بشكل منقطع ، وليس بشكل منتظم كما حاولت الرواية الرسمية أن تشيخه .

لهذا السبب بالضبط راح الشافعى يعالج هذه الفوضى - أى حالة تبعثر القضاة واختلاف الأحكام باختلاف القضاة والأمصار ، الشئ الذى يشكل خطراً على وحدة الأمة - بكتابة رسالته المشهورة بين الأعوام ٨٠٠ - ٨٢٠ التى يحدد فيها منهجية القانون ، هذه الرسالة النظرية إذن ليست إلا عملاً لاحقاً فيما بعد ، أى بعد تشكل الأحكام القضائية .

تطرح هذه الرسالة أسس وقواعد القانون فى أربعة مبادئ :

١- القرآن - ٢- الحديث - ٣- الإجماع ( إجماع من ؟ ) هل هو إجماع الأمة كلها ، أم إجماع الفقهاء فحسب ؟ وفقهاء أى زمن وأية مدينة ؟ لا جواب ) - ٤- القياس . هذه هى الحيلة الكبرى التى أتاحت شيوع ذلك الوهم الكبير بأن الشريعة ذات أصل إلهى . يتيح القياس حل المشاكل الجديدة المطروحة فى حياة المجتمعات الإسلامية ، أى الحالات التى لم يتعرض لها القانون والحديث . وبهذا الشكل يتم تقديس كل القانون المخترع . كل هذا العمل شئ حدث متأخراً . إن القانون المدعو قانوناً إسلامياً كان قد تشكل زمنياً قبل ظهور هذه المبادئ النظرية التى أدت إلى ضبط وتقديس القانون . من جهة أخرى ، تنبغى الإشارة إلى حقيقة مهمة وهى أن هذه المبادئ الأربعة غير قابلة للتطبيق ! فإلّا لإن قراءة القرآن كانت قد أثارت اختلافاً تفسيرياً كبيراً . وأما الأمر مع الحديث فإن القضية أشد عسراً ، ذلك أن الحديث ليس إلا اختلافاً مستمراً فيما عدا بعض النصوص القليلة التى يصعب تحديدها وحصرها .. أما فيما يخص الإجماع الذى نادراً ما تحقق فهو عبارة عن مبدأ نظرى طبق فقط على بعض المسائل الكبرى مثل تشكل النص القرآنى ، الصلاة ، الاحتفال بعيد ميلاد النبى (١٩) .

هكذا نلاحظ خطورة القصة الرسمية السائدة حول تشكل الشريعة ، وكيفية الخلط بين القانونى الفقهى البشرى وبين الدينى ، وبين الزمنى المتغير / قضاة الأمصار وأحكام الحياة اليومية ، والروحى الثابت / النص القرآنى الذى وضع أسسها عامة للقانون يمكن تسميتها بروح القانون الذى تم تسييسه .

ولكن تاريخ الإسلام لم يعدم المفكرين الأحرار الذين تصدوا لمحاولات تزييف الوعى الدينى من قبل العقل السياسى المهيمن ، والذى حال دون نهوض عقلانى حقيقى للمجتمعات الإسلامية ، فكانت المنافسة مشتعلة دائماً بين الفقهاء (حراس

الدولة) القائمين بالتسويغ والتبرير وضامنين تطبيق الشريعة، وبين التأمل الفلسفى، الذى كان ينتقد أشياء أساسية تخص تفسير هذه الشريعة، وتنظيم الأمور الدينية فى المجتمع. ولقد كان ضرورياً فى هذه الأثناء تأسيس نظام أمنى خاص بالنظام السياسى لا يمكن للفلسفة النقدية أن تسهم فيه، على العكس إنها تهدده بالأخطار، وحدها الشريعة التى تم تأليها هى التى تحافظ على هذا النظام.

## (٢-٣) علمنة الإسلام

على ضوء ما قلناه، فإن مراجعة نقدية لتاريخ الإسلام وللتراث الإسلامى تفرض نفسها بإلحاح اليوم، وهذا الأمر يتطلب عملاً ضخماً وهائلاً. يجب الاعتراف هنا بالتقدم الساحق للغرب الذى أنتج مئات الأعمال النقدية فى هذا المجال (٢٠).

فإذا ما نظرنا إلى التاريخ ضمن هذا المنظور النقدى، فإنه من الممكن تعبيد الطريق وتمهيد لممارسة علمانية للإسلام، على ضوء التحديد الذى يطرحه أركون للعلمنة، يمكن للعلمنة وقتئذ (حتى ١٩) أن تنتشر فى المجتمعات التى اتخذت الإسلام ديناً لظالم عاب علينا الغربيون الخلط بين الدينى والدينى، الزمنى والروحى، لكن السبب هو أن التجارب العلمانية لم تتم إضاعتها من قبلنا نحن المسلمين للأسباب - التى اعتقد أننا استطردها فى شرحها - ليس أهمها أن المجتمعات الإسلامية لم تعرف حتى الآن توليد فكر نقدى كبير وحر تجاه تراثها الخاص كما فعل الغرب والمجتمعات المسيحية، فالدولة الإسلامية - كما يقول أركون - كانت تبحث فى البداية عن تبرير أو تسويغ دينى، لكن فى الواقع، أن تلك الدولة كانت علمانية الأساس، واجهت مشكلة تنظيم المجتمع كآية دولة ناشئة. إن لدينا على ذلك أمثلة عديدة. أهم هذه الأمثلة تلك الرسالة المتعلقة بإنشاء الدولة وبنائها والتى كتبها ابن المقفع عام ٧٥٠م، وقد كان كاتباً إيرانياً ومطلعاً جيداً على تراثه الإيرانى، وهذه الرسالة المسماة (رسالة الصحابة) يحدد فيها ابن المقفع «بنى الدولة ومؤسساتها، أى بنى الدولة العباسية التى ستنشأ فى بغداد، وذلك دون الرجوع إلى الدين، ولكن استلهاها لتنظيم الدولة الإيرانية فى عهد الساسانيين قبل الإسلام بزمان طويل، وفى الواقع - كما يرى مفكرنا - فإن الدولة العباسية المؤسسة عام ٧٥٠م ليست إلا صورة منسوخة عن بنية الدولة الساسانية».

ويتناول ابن المقفع فى هذه الرسالة قضايا محسوسة ومادية تماماً من مثل أسلوب حكم سوريا والعراق، وكيفية إعادة الأمن إليهما، وقد نتج عن ذلك قرارات تخص الجيش والشرطة والقضاء وهو يشرح كل هذه الأمور بكلمات وضعية تماماً،

ودون الاستعانة بالفكرة الوهمية للقانون الدينى الإسلامى (٢١).

إننا هنا بإزاء وثيقة تاريخية لا تدحض وتبين لنا كيفية انبثاق الدولة الجديدة التى واجهت مشاكل عديدة خاصة بأية دولة وليدة. حدث هذا من منظور علمانى بحث، وهذا ما تكشف عنه المنهجية النقدية التاريخية التى تزلزل «أيقنة» التاريخ المقدس وتنشئ قبور المؤرخين، للكشف عن خياناتهم.

من الواضح أننا أطلنا عليكم ، دون الكتابة عن فكرة الظاهرة القرآنية وقوتها والتى كنا نأمل مناقشتها فى هذا المبحث إلا أننا اكتشفنا - تماماً مثل القارئ - أننا تورطنا فى هذا الكم من السطور ، لنرصد - منهجياً وعلمياً - كم العقبات التى يجب تخطيها من أجل علمنة الإسلام ، تلك المهمة - التى يبدو أنها - مستحيلة!

الإشارات والإيضاحات:

(١) محمد أركون - الفكر الأصولى واستحالة التأصيل (نحو تاريخ آخر للفكر الإسلامى) - ترجمة وتعليق هاشم صالح - ط أولى ١٩٩٩ - دار الساقي - بيروت ، لندن ، ومقولة مارسيل جوشييه منقولة من كتابه (خيبة العالم: تاريخ سياسى للمدين ، باريس ، جاليمار ، ١٩٨٥ - الفصل الرابع من كتاب أركون والمعنون (من الحوار الدينى إلى تعقل الظاهرة الدينية - ص ٢٣٧ ، وتعليقنا على هذا التأسيس أن ممارسة تاريخية للإسلام بنفس إشكاليات التاريخ المسيحى ، كانت ستؤدى حتماً إلى علمنة الإسلام والخروج من الدين بالمعنى الفلسفى والعقلانى الاستقلالى ، وليس الكفر والإلحاد).

(٢) غالى شكرى - أقنعة الإرهاب - البحث عن علمانية جديدة - ص ١٥ من مقدمته - ط ٢ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٩٢ والمقصود بهذه الفقرة تقديم رؤية اجتماعية - تاريخية لازمة العلمنة فى المجتمع المصرى.

(٣) محمود أمين العالم : كتاب قضايا فكرية - الكتاب ١٥ ، يونية ، يولية ١٩٩٥ والمعنون (الفكر العربى على مشارف القرن الحادى والعشرين .. رؤية تحليلية نقدية - ص ٩ - وكذلك كتابه الفكر العربى بين الخصوصية والكونية ، دار المستقبل العربى ص ١٨٨/٢ ص ٢٣.

(٤) راجع على سبيل المثال محمد قطب (العلمانيون والإسلام) جمال سلطان (تجديد الفكر الدينى بين الصحوة الإسلامية والمأزمة العلمانية) ، محمد يحيى (فى الرد على العلمانيين) ، يوسف القرضاوى (الإسلام والعلمانية وجهاً لوجه) ، محمد عمارة (الدولة الإسلامية بين السلطة الدينية والعلمانية) ، فرج فوده (حوار حول العلمانية) ، غالى شكرى (العلمانية المبعونة) و(من الحق الإلهى إلى العقد

الاجتماعى)، حسن حنفى (دعوة للحوار) ، أحمد نايل (العلمانية فى مصر بين الصراع الدينى والسياسى) ، مراد وهبه (الأصولية والعلمانية)، محمد سعيد العشماوى (الإسلام السياسى)، أنور الجندى (سقوط العلمانية) ، نصر حامد أبو زيد (التفكير فى زمن التكفير) ، مناظرة محمد الغزالى ، مأمون الهضيبى ، محمد عمارة ، محمد أحمد خلف الله ، فرج فوده (مصر بين الدولة الدينية والدولة العلمانية) ، إلا أن أهم الكتابات من وجهة نظرنا هى كتاب د. عادل ضاهر (الأسس الفلسفية للعلمانية) والذى لابد سنقف معه وقفه للعرض والنقد ، لأنه أيضا يقدم لنا رؤية علمية ومنهجية مختلفة عن السائد فى أوساط المثقفين عن العلمانية.

(٥) محمد أركون - العلمنة والدين ، الإسلام ، المسيحية ، الغرب ، ترجمة وتعليق هاشم صالح- ص ١٩٩٦ دار الساقي - لندن بيروت ص ٩.

(٦) السابق نفسه ص ١٠.

(٧) السابق ص ١١.

(٨) السابق ص ١٢.

(٩) السابق ص ٢٤ : إن التدريب الجسدى ، يقيم تماهيا بين الفكرة والممارسة ، ويوصل تجربة الإيمان ، بما أنه يدمجها فى أجسادنا من خلال حركات الصلاة وطرق الأداء ، وهذا تجسيد للحقائق بالمعنى الحرفى للتجسيد ، أى صهرها فى أجسادنا ، وبالتالي تصبح مرتبطة بشبكة الإدراك التى تتحكم فى وجودنا وسلوكنا ، وبالتالي نفهم أهمية الصلاة من منظور إسلامى ، التى تساعد على دمج الحقائق الدينية وصهرها من خلال الحركات الجسدية لتأدية الصلاة والاستعداد لها (الوضوء)!

(١٠) الكشف عن البنى التأسيسية للمقدس : هو بحث نقدى للتاريخ فى محاولة للكشف من دور الأيديولوجيا والوعى الزائف فى تشكيل الخطاب التاريخى وتبريره ، وفى الواقع وكما يذكر أركون فى كتابه سابق الذكر ص ٢٠ ولا يوجد أى مجتمع بشرى سواء أكان متطورا أم لا ، متخلفا أم متقدما جدا ، إلا ويسعى لتكمينه وتغطيته واقعه الخاص بالذات ،... وينبغى علينا عدم الخضوع المباشر لأى خطاب قبل أن نبتدى بتفكيكه من أجل الكشف عن العمليات والآليات التى يستخدمها من أجل تغطيه الحقيقة العميقة) ، وهذا أيضا يدخل فى سياق علم اللغة البنىوى وسلطة اللغة مقابل الكلام ، حيث اللغة قص ولزق للواقع فى الحقيقة تمارس من خلال آليات الحجب والتكمينه!

(١١) محمد أركون - تاريخية الفكر العربى الإسلامى- ترجمة هاشم صالح- ط ٢

١٩٩٨- مركز الإنماء القومي -بيروت ، المركز الثقافي العربي ببيروت- الدار البيضاء ص-٢٨.

(١٢) السابق ص٢٨٠.

(١٣) يمكن للقارئ الرجوع للمصادر التي تناولت تعريف الخلافة /الإمامة/ السلطنة.

(١٤) يمكن العودة إلى (الإمامة والسياسة) لابن قتيبة الدينوري، ورسالة السقيفة ، (تاريخ الأمم والملوك) للطبري ، (البداية والنهاية) لابن كثير ، و(تاريخ الخلفاء) للسيوطي وغيرها من الكتب التي تناولت هذه الصراعات والخلافات سواء في المصادر القديمة أم المراجع الحديثة أو المعاصرة (راجع بتوسع الوجه الآخر للخلافة الإسلامية- سليمان فياض) (الشيخان) طه حسين (الحقيقة الغائبة) فرج فوده ، (زعماء الإسلام) د. حسن إبراهيم وغيرهم.

(١٥) لمزيد من التفاصيل راجع -طه حسين- الفتنة الكبرى -جزءين الأول عثمان. والثاني على وبه. وغيرها من المصادر التي تناولت هذه القضية.

(١٦) محمد أركون -تاريخية ... سبق ذكره ص٢٨٣.

(١٧) راجع في هذا العدد. مسمود إسماعيل -دراسات في الفكر والتاريخ الإسلامي - دار سينما للنشر- ط أولى ١٩٩٤ -الفصل الرابع من ٩٣-١١٥ والمعنون (أثر الأيديولوجيات في صياغة بعض مصطلحات الفرق الإسلامية) فمثلا أهل السنة اختاروا هذه التسمية إنتسابا لحجية السنة ، ووضفوا الشيعة بالرافضة ، الذين وصموا أهل السنة بتلوين سلبي للمصطلح وسموا أنفسهم أهل العصمة والعدل ، وكذا أطلق أهل السنة على المعتزلة إسم القدريه ، إلا أن المعتزلة أطلقوا على أنفسهم (أهل العدل والتوحيد) ، والملاحظ بالقطع أن صاحب السلطة السياسية هو الذي يوزع الألقاب الأيديولوجية على المختلفين معه في المذهب بشكل سلبي ، وكل من هذه الفرق يدعى أنه صاحب الارثوذكسية السليمة الخالية من أي ضلال ويصف الآخرين بالزيغ والضلال ، راجع فكرة الفرق الناجية.

(١٨) تاريخية.. سبق ذكر ، ص٢٧٨.

(١٩) السابق ص٢٩٨.

(٢٠) السابق ٢٥٤.

(٢١) يمكن الرجوع إلي رسالة الصحابة لابن المقفع في:

١- جمهرة الرسائل ٢- رسائل البلغاء ٣- الأعمال الكاملة لابن المقفع.

وكذا يمكن مراجعتها في كتاب (سليمان فياض) : الوجه الآخر للخلافة الإسلامية

ط أولى -ميريت للنشر والمعلومات القاهرة ١٩٩٩.

## حريم محمد على « باشا »

رسائل من القاهرة ١٨٤٢-١٨٤٦-إيقاع آخر

### فريدة النقاش

بلغة الموسيقى يمكننا أن نقول أن هذا الكتاب الذى كتبت «صوفيا لين بول» فى شكل رسائل مابين عام ١٨٤٢ - ١٨٤٦ ونقلته للعربية د. عزة كرامة هو كتاب فى الإيقاع ، إذ ينقل لنا بوفرة التفاصيل فيه وتشابكها صورة حية هى مزيج من الأفكار والألوان والأصوات والروائح عن منتصف القرن التاسع عشر ومصر فى عصر محمد على باشا . وإذا كان الطوطم هو العنصر الذى يثقل علينا نحن الذين نعيش على مشارف الألفية الثالثة ، فاننا لانعدم الإنصات وإن داخلنا إلى الإيقاع الأسرع الذى فجرته تجربة محمد على فى البلاد وهى تخطو بخطى متواضعة سرعان ما ازدادت سرعتها نحو الحداثة التى هى قلب مشروع " محمد على " وقد توج العملية الطويلة لخروج مصر من العصور الوسطى إلى العصر الحديث ، ومن نظم الإنتاج ماقبل الرأسمالية كأساس حاكم إلى نظم الانتاج الرأسمالية.

تجربة محمد على من داخل الحريم هى محور الكتاب الذى ألفته " صوفيا لين بول " شقيقة المستعرب إدوارد لين وترجمته د. عزة كرامة ونشرته دار "سطور" فى القاهرة أخيراً.

كانت مصر قد أخذت تكتسب أهمية كبرى للاستعمارين الفرنسى والإنجليزى بسبب موقعها وثرواتها وكانت للإستعمارين أيضاً تجاربهما فى غزو مصر حيث قامت الحملة الفرنسية فى آخر القرن الثامن عشر ثم حملة فريزر الإنجليزية فى أول القرن التاسع عشر وفشلنا إلى أن احتل الإنجليز مصر عام ١٨٨٢ بعد هزيمة الثورة العربية.

وعن مصر التى كانت تتأهب للخروج كتبت المؤلفة «صوفيا لين بول» رسائلها

إلى صديقة وهمية بتدبير من شقيقها " إدوارد لين" الذى كان يريد أن يدقق ويستكمل رويته الاجتماعية الثقافية لمصر فى بداية ومنتصف القرن التاسع عشر بعد أن كان قد أنهى ونشر كتابه المهم " المصريون المحدثون شمائلهم وعاداتهم".

تقول المؤلفة

" وعلى سبيل التشجيع لى فى اتخاذ هذه الخطوة ، وضع تحت تصرفى مجموعة ضخمة من مذكراته غير المنشورة التى يمكننى أن أقتبس منها ما أريد وأضمه إلى رسائلنى ، ولكى يخفف من رهبتى فى الكتابة للنشر ويهون على تدوين انطباعاتى وملاحظاتى دون تقييد وأحرج ، وعد بأن يختار بنفسه الخطابات التى يراها صالحة ويعدها للطبع .."

كان " لين " يريد أن يستكمل الجزء الناقص من رؤيته وهو وضع النساء خاصة فى الطبقات العليا وهن المحبوسات خلف أسوار القصور العالية والصرمك ولايمشين فى الشوارع إلا راكبات عربات مطهمة.. كان لين مهموما أكثر بنساء الطبقات العليا لأن النساء الشعبيات كن يمشين فى الشوارع ولايزكبن شيئا لأن الحمير كانت تؤجر .

وتخصص المؤلفة الجزء الأول من كتابها للاسكندرية فتقدم صورة شديدة الواقعية لبؤسها خاصة الى العربى المتفصل عن حى الأجانب ولحقيقة أنها مدينة عالمية ، تعيش فيها جماعات من جنسيات كثيرة فيها " عظماء أجلاء فى شتى الحل البهية متكاتفون مع شحاذين وبوساء".

تقول المؤلفة :

" ولم أشاهد من بين الجموع الفقيرة من الأطفال الذين مررنا بهم فى الطريق سوى اثنين فقط استطاعا رفع رأسيهما بطريقة مستقيمة ، وفى الواقع رأيت كل الأطفال فى حالة سيئة جداً .. وفى فقرات أخرى تصف الخراب وتلال القمامة ، رغم تأثرها الشديد بعظمة المسلات إذ تتساءل كيف تمكن المصريون من رفع مثل هذه الكتل الصلدة لاشك أن معرفتهم بالآلات الرفع كانت قطما هائلة ، وهى تبدى الإعجاب نفسه بالآثار الإسلامية المهمة فى القاهرة ، وتلتقط مارأت أنه فارق أساسى بين الأوروبى والشرقى فتقول عن التجار "إنهم قانعون جداً ، لهم فلسفة خاصة فى الحياة ، فإذا عملوا لحسابهم الخاص لا يرهقون أنفسهم لأكثر مما يكفيهم ، إذ



لديهم اعتقاد قلعاً نجاهه فى أوروبا ، إن فى الكفاية ما يغنى عن الزيادة ، وهذا يجعلهم سعداء إذ أن منتهى الثراء هو تجاهل المال .

وبطبيعة الحال نحن نستنج أن مثل هذه الفكرة هى بنت القراءة المسبقة لأن المؤلف تكتب ذلك لدى وصولها لأول مرة إلى الاسكندرية وتضمنها فى رسائلها .

ومع ذلك : فقد حرصت " صوفيا لين بول " على أن تدخل بروح محبة إلى ثقافة البلاد " فلا يفتنى التنويه بصوت المؤذن الأخاذ " وتضيف ولاشك فى أن منظر المسلم وهو يؤدى صلاته يبعث على الإحترام والإجلال ، كما أن إنغماسه الكلى فى تعبده بعيد كل البعد عن العالم حوله حتى لو كان فى سوق مزدحم يثير الدهشة . وعندما تقف عند ضريح الحسين تقول " أشعر بشجن عميق حينما أفكر فى المصير المحزن لهذا الرجل النبيل الذى اجتمعت فيه إلى درجة كبيرة كثير من أسمى الفضائل المسيحية "

وعلى ما يبدو فإن الطامعون فى هذا الزمان كان وباء متكررا ، فحالات الصمى كثيرة جداً ، ومن الملاحظ أن الطامعون يظهر فى هذه المدينة قبل ظهوره فى أى مكان آخر فى مصر بعدة أيام .

وتتحدث الكاتبة عن أقيادة الجيش الانجليزى الذى جاء لغزو مصر فى بداية القرن وسقط قتيلاً تتحدث باعتراف وفخر كاستعمارية أصيلة لاتناقش أبداً إن كان هذا الجندي الذى سقط قتيلاً برصاص الجنود الذين احتل بلادهم كان يدافع عن رسالة نبيلة أم هى رسالة توحش رغم تعضرها الظاهرى .

ثم تصف رحلتها النيلية الشاقة إلى القاهرة بصحبة ولديها حيث يطلان على بؤس الفلاحين وبيوتهم الفقيرة فى مصر " أم الدنيا " التى تدهورت حالها كثيراً منذ اكتشاف طريق رأس الرجاء الصالح إلى الهند ، وكمسيحية مؤمنة تأسرها مرة أخرى القراءة الجماعية للفتاة وهى العادة التى يتبعها الملاحون المصريون فى بداية كل رحلة فتقول " وباليث شعبنا ينهج نهج المسلمين فى هذا المجال ، ويعترف الجميع بأن مصيرنا فى يد الله وحده ، وأن كل سفر ، وكل رحلة يجب أن تباركها العناية الإلهية .. "

وتصف الزى الذى لبسته هى وزوجة أخيها الذى أشعرها بالاختناق " ولا يوجد إطلاقاً رداء ركوب أقل ملاءمة وأكثر عرقلة من هذا الرداء .. وكان الجميع يركبون

الحمير فى تنقلاتهم داخل المدينة ».

وهى تسوق بعد ذلك ملاحظة عن تغير طفيف فى الزى وتقول إنه حدث بتأثير الأوروبيين ولكن الأرجح أنه بالإضافة إلى تأثير الأوروبيين كان هناك احتياج عملى بسبب إيقاع الحياة الحديثة لتغيير الزى إذ كان " من الصعب على النساء وهن مكبلات بهذه الطريقة أن يتحركن بسهولة".

وعن القاهرة تقول " كان أول انطباع أحسست به عند دخول هذه المدينة ذائعة الصيت أننى ألج مكانا ظل مهجوراً لما يقرب من قرن من الزمان ".  
وتقرر الكاتبة أن تتعلم لغة أهل البلاد.

قررت بعد تفكير عميق فى الأمر تأجيل زيارتى المعتمدة إلى حريم النبلاء حتى أتقن إلى حد ما اللغة العربية".

وفى ذلك الحين تأملت فى حياة الفقراء وأبناء الطبقة الوسطى من النساء والرجال ، وعرفت بصورة عملية وفى بيتها نفسه مدى استبداد الخرافات بهم حتى إنها اضطرت لترك بيت جميل واسع بسبب إصرار الخدم على أن به عفريتاً.  
وفى مقابل الخادمة " أمينة" النظيفة المرتبة ، فالأخريات على عادة أهل البلد لا يبدلن ملابسهن عند النوم ولا يفتسلن ولكنها تضيف " للأسف أنهن لا يواظبن على تعاليم دينهن فقلما نجد لدى الطبقات السفلى من النساء أى دين بالمرّة" .. ولكنها وهى تقول ذلك لاتلفت إلى فقرهن المدقع وربما عدم قدرتهن على الحصول على الماء الذى كان يباع فى ذلك الحين فبدا كأنها تتأمل حال الواقع دون أن تراه ، ولذلك تتعالى على الفقراء.

وتنتشر ظاهرة الجوارى والعبيد لأفحسب لاستخدام الطبقات العليا وإنما حتى فى أوساط الطبقة الوسطى والأفنديات ، وهو الشئ الذى يجرح حس المرأة الأخلاقى والدينى ، رغم أن أبناء جلدتها الإنجليز كانوا هم كبار ملاك العبيد فى أمريكا الذين نشبت الحرب ضدهم لتحرير العبيد.

تصف لنا الكاتبة القاهرة عندما ملأها النيل بالبصيرات ، وعندما كانت الأزبكية بحيرة قبل أن يردمها إبراهيم باشا ويحولها إلى لحدائق غناء ، كما تصف طقوس الأفراح والجنائز بإسهاب استكمالا لكتاب أخيها ورغم أنها لاتتطرق إلى الحياة السياسية مباشرة إلا أنها تسوق حكايات بالغة الدلالة من الاستبداد ، اختار منها توقفها وهى تصف روعة المساجد التى تشيع فيها النظافة والهدوء على عكس

الشوارع.

وإليكم هذه الحكاية - قيل إنه حينما افتتح صاحب مسجد المكان لأول مرة لإجراء شعائر صلاة الجمعة ، دعا إلى هذه المناسبة كبار العلماء فقام كل واحد بتهنئته أمام المصلين ، وظل أحدهم صامتاً ، ولما سأله صاحب المسجد عن سبب سكوته : قال الرجل " لو كنت شيدت هذا المسجد بمال حلال ونية سليمة ، فاعلم أن الله قد بنى لك قصرًا فى الجنة ، لكن لو كنت بنيت هذا الصرح بمال حرام اغتصبته من الفقراء زوراً وبهتاناً فاعلم أنه قد أعد لك مكاناً فى الجحيم وبئس المصير " وبعد ساعات قليلة من هذه المواجهة مات العالم فجأة ضحية السم .

وهى إشارة ذكية إلى ما كان شائعاً فى الحياة السياسية فى ذلك الزمن من أشكال مأكرة للقتل تماماً مثلما دعا محمد على المماليك الى وليمة فى القلعة ثم أجهز عليهم .

وفى زيارتها للمارستان " مستشفى المجازيب " الذى كانت إحدى المهنات قد وهبت له وفقاً سخيأ نطل مرة أخرى على أعماقها الطبية كمسيحية مؤمنة تتألم لألم البشر ، وتسعى إلى معرفة القيم المشتركة بين الديانتين الإسلامية والمسيحية. وتصف لنا كلاً من قصر الدوبارة والقلعة من الداخل وصفاً دقيقاً يمكننا أن نستخلص منه تصوراً أقرب إلى الحقيقة لما ضاع من معالمها بعد ذلك.

كانت نساء الطبقة الحاكمة فى ذلك الحين يعشن فى كسل مطلق محاطات بالجوارى وبدون كانهن تحت المراقبة الدائمة" فلا يسمح أبداً بفتح باب فى الحريم . ورغم كل هذه الدقة فإن حياة الحريم العالى كما وصفتها " صوفيا لين بول" فى كتابها حريم محمد على باشا قد فاتها الكثير مما هو حقيقى فهى لاتحمل لنا أى إرهابات ولو جنينية لما حدث بعد ذلك فى نهاية القرن التاسع عشر حين أسهمت بعض النساء فى إصدار صحف وشاركن فى العمل الخيرى مشاركة فعالة بل ومساندة الثورة العربية بعد ذلك على نطاق واسع بجمع التبرعات للجيش وكتابة الرسائل للعربيين.

قدمت د. عزة كرامة الكتاب فى عربية جميلة كأنها نص أصلى .

## النزعة الإنسانية في الفكر العربي

(دراسات في النزعة الإنسانية في الفكر العربي الوسيط)

محمد سيد سلطان

تواجه حركة حقوق الإنسان في العالم العربي منذ نشأتها كثيراً من التحديات والإشكاليات ..منها ما يتعلق بافتقار هذه الحركة للمشروعية السياسية ، إضافة إلى العراقيل العديدة التي تضعها حكومات الدول العربية المختلفة أمام عمل منظمات المجتمع المدني . هذا من جانب، ومن جانب آخر افتقار هذه الحركة أيضاً للمشروعية الثقافية ، والنظر إليها باعتبارها حركة تنادى بمفاهيم وقيم مستوردة مقطوعة الصلة بالتراث العربي .وهي الإشكالية الأكثر رسوخاً في عقول الكثير من الشباب والقراء حتى الآن.. والكتاب الذي بين أيدينا الآن يحاول أن يعالج هذه الإشكالية ،مثبتاً عدم دقتها وافتقارها للقراءة المعمقة لتراثنا الفكري ،القراءة التي تستخرج ما فيه من قيم ومفاهيم ،تستطيع أن توصل من خلالها لمفاهيم وقيم حقوق إنسان عربية ، لا تختلف في كثير أو قليل عن تلك المتعارف عليها دولياً.

والكتاب مجموعة من الدراسات المختلفة في حقول معرفية متباينة يجمع بينها هم واحد هو الحفر المعرفي في تراثنا القديم بحثاً عن جذور لنزعة إنسانية عربية .. والكتاب رغم تعدد كتابه واختلاف رؤاهم وتوجهاتهم ومجالاتهم المعرفية ، إلا أن كلا منهم قد ألقى ضوءاً مهماً على مجموعة من القيم والمفاهيم الإنسانية العربية .. أنارت لنا بعض الطريق ،في قراءات أخرى معاملة.

### ١-التوجه الإنساني .تحليل مفهومي تاريخي

غير استعراضه لمجموعة من الدراسات والكتابات الغربية يحاول عاطف أحمد - في الفصل الأول- رسم صورة لما يمكن تسميته بالنزعة الإنسانية ، مستعرضاً الأصل

التاريخى اللغوى لتعبيره «هيومانزم» أو النزعة الإنسانية من جذوره اليونانية القديمة وحتى صياغة الكلمة على يد المفكر التربوى الألمانى نيتامر فى عام ١٨٠٨ ، أما من طبقها على عصر النهضة ، فهما المؤرخان بروكهاردت وفويجت فى كتاب «إحياء الكلاسيكيات القديمة أو القرن الأول للهيومانزم» سنة ١٨٥٩ .

لقد مر المفهوم بمراحل وتطورات فى الفكر الأوروبى ، وفى عصر النهضة تمت استعادة المعارف والآداب القديمة التى تختص بالحياة الإنسانية ، كما شهد هذا العصر الكثير من التطورات التى حدثت على مستوى الفكر والموضوعات بل على المستوى الفنى أيضا . وهى التطورات التى جعلت من مركزية الإنسان همها الأساسى . ومن عصر النهضة إلى عصر التنوير وما تميز به من اكتشاف للعقل النقدى والفهم التاريخى للظواهر الإنسانية ، وصياغة بدايات العلوم الإنسانية والاجتماعية ، والنظر إلى حرية الفكر والتعبير على أنها من شروط التقدم إضافة إلى تزايد الثقة فى العلم مع تزايد الاختراعات العلمية . أما بالنسبة للقرن التاسع عشر ، قرن الثورة الصناعية ، فقد ظهرت فيه كتابات دارون وسينسر وماركس وجون ستينورات مل ، وتمت خلاله دراسة الوضع الإنسانى من منظور التحليل التاريخى كما أنجز ماركس فى كتاباته . ووجدت النزعة الإنسانية تعبيرها المتميز فى هذا القرن فى فنى الموسيقى والرواية .

ومع بداية القرن العشرين شهدت النزعة الإنسانية تطورات مهمة تمثلت فى ظهور علم الاجتماع وعلم النفس ، فبالنسبة إلى علم الاجتماع برزت الظواهر الاجتماعية بوصفها بحثا مستقلا له منهاجه وأدواته ومسائله وذلك من خلال كتابات إميل دوركايم وماكس فيبر . أما علم النفس فقد أخذ يتشكل من خلال وليم جيمس ، وفرويد ، ويونج ، إضافة إلى إريك فروم وما اتسمت به نظرياته السيكلوجية من نزعة إنسانية واضحة . وتستعرض الدراسة بعد ذلك النزعة الإنسانية من ناحية خصائصها وأدواتها والإشكاليات التى تقابلها حيث ترى أن النزعة الإنسانية ليست نظاما فلسفياً ولا هى تعاليم محددة ، وإنما هى حوار دائم شهد وجهات نظر مختلفة ولا يزال ، وبالتالي ، ففى محاولة لتحديد خصائصها لا يمكن الزعم بأنها موضوعية أو نهائية ، بل تظل دائما تعبيراً عن وجهة نظر شخصية . أما الأدوات والشروط التى بدونها لن تتحقق النزعة الإنسانية

فيحصرها في شرطين : الأول إنتشار التعليم ،والثانى الحرية الفردية . ثم يناقش بعد ذلك الإشكاليات التى تطرحها النزعة الإنسانية ، ولعل أهم تلك الإشكاليات ،هى الإشكالية المتعلقة بموقف النزعة الإنسانية من الدين ، وهو الأمر الذى يناقشه عاطف أحمد عبر استعراضه بشئ من التفصيل لأفكار « ر.ل جونسون » فى كتابه « حول الإنسانية الدينية » . وينهى عاطف أحمد هذا الفصل بمحاولة لبلورة مفهوم للنزعة الإنسانية ، يتسم بالعمومية بدرجة تسمح باستخدامه فى قراءة ثنائى لثقافات أخرى ، خاصة الثقافة العربية ، ويخلص إلى أن الثقافة العربية الإسلامية ليست استثناء من تلك الممارسات ذات الطابع الإنسانى ، والتى يمكن أن تتحقق من خلال آليات عديدة يمكن رصد بعض منها فى أية ثقافة من الثقافات ، ولقد تبلورت فعلاً فى الثقافة العربية حركة إنسانية ذات ملامح يمكن تحديدها ، وإن لم تصل إلى حد الاكتمال ، ولا هى واصلت نموها لأسباب تاريخية (اجتماعية وسياسية وثقافية) قابلة للفهم.

## ٢- قراءة القرآن بين الوعى الشفاهى والكتابى

(تأملات فى نشأة النزعة الإنسانية فى الثقافة العربية)

تستعرض هذه الدراسة الثرية «منى طلبة» انتقال الثقافة العربية من الوعى الشفاهى إلى الوعى الكتابى ، كنتيجة لبزوغ القرآن فى البيئة العربية ، ومن ثم تأسيسه لقيم إنسانية اقتضاها هذا الوعى الجديد . هذه العملية التاريخية تمت من خلال قراءات ثلاث شهدها النص القرأنى . كانت القراءة الأولى ، هى كتابة الوعى ، وتستعرض الدراسة هنا ندرة الكتابة فى العصر الجاهلى وانعدام دورها آنذاك ، وذلك عكس الكلمة المنطوقة وحضورها الحى والمثير ، بل المحرك للجماعات وصوت النفس الداخلية ، فجاءت كتابة القرآن وقتها وعياً بمركزية الكتابة . كما اقتضى النص القرأنى المكتوب وعياً كتابياً بالتراث الشفاهى والمعارف السابقة عليه والمضادة له أحياناً . ومن ثم تمكنت الثقافة العربية مجملة من الدخول إلى حيز التاريخ والقراءة . وبذلك تحقق مع القرآن الشرط الأول من شروط النزعة الإنسانية وهو الاعتداد بالتراث الماضى وتدينه بشكل مختلف عن ذلك الاعتداد الجاهلى القبلى ، وإن كان تدوين هذا التراث قد انقلب إلى تقديس له فيما بعد . وتتناول الدراسة بعد ذلك قراءة القرآن على سبعة أحرف ، فتراها انتقالاً من سلطة

الاجتماعية الطامحة إلى العدل والمساواة والحرية .. وقد جاءت تلك الحركات الاجتماعية فى سياق تمايز اجتماعى حاد فى البلدان الإسلامية . وتركز هذه الدراسة لـهـ حـسـنـين كـشـك ، على السياق الاجتماعى (الاقتصادى- السياسى) الذى حدثت فى إطاره هذه الحركات ، وعلى طبيعتها الطبقية، أى على المصالح والأهداف والطموحات التى كانت تعبر عنها .. وأخيراً تستخلص الجوانب الإنسانية فى تلك الحركات .وتبدأ الدراسة بالتأكيد على ملاحظتين جوهريتين : الأولى ، إن المجتمع العربى الإسلامى الوسيط قد اتسم بسيادة علاقات الانتاج الإقطاعية فى معظم بلدانه .والثانية : إن الفكر الدينى قد لعب دور الأيديولوجية الوحيدة فى الصراع الاجتماعى ،فقد كان الصراع بين التأويلات الدينية تجسيدا للصراع بين المصالح المادية للطبقات والدول . أما السياق الاقتصادى- الاجتماعى الذى جاءت فيه تلك الحركات فيمكن تلخيصه فى الاستغلال المزبوج الذى كان يمارسه العرب بعد الفتح بالتحالف مع الطبقات المحلية المهيمنة . إضافة إلى أن النظام المالى الضريبى الذى فرض وقتها ، كان عبئاً ثقيلاً على المنتجين المباشرين فى مجتمع الخلافة، وفى خدمة مصالح الطبقة الأرستقراطية ودولتها ،فالعباسيون حولوا بيت المال -فى خلافتهم- إلى خزانة خاصة بهم وبطبقتهم الاجتماعية وأرهبوا الفلاحين وصغار الصرفيين وسائر الكادحين بصنوف من الضرائب ، والأمر نفسه حدث وقت حكم الدولة الأموية.

كما كانت لدى الأمويين والعباسيين السلطة المطلقة فى منح الأراضي والامتيازات ،واستطاع الإقطاعيون الحصول على إعفاءات كثيرة من الضرائب. واستغلوا المنتجين المباشرين من الفلاحين والصناع والعمال والعبيد بمختلف الوسائل أسوأ استغلال، مما ساعد على ولادة أشكال من المعارضة الثورية ، التى كان قوامها الطبقة الرئيسى يتمثل فى هؤلاء المنتجين المباشرين. فجاءت ثورة الخوارج تجسيدا لآمال وطموحات المستضعفين والمضطهدين، مطالبة بوجود اختيار الخليفة اختياراً حراً من المسلمين ،فليس من الضرورى أن يكون قرشياً ولو كان عبداً أو حبشياً . وذلك ضمن نظريتهم فى الخلافة التى يمكن وصفها بالديمقراطية بلغة زماننا .كما تاق الشيعة للمساواة والتحرر من ظلم الاضطهاد والاستغلال الأموى ، وشاركهم فى هذا الموالى والعبيد .كما شهدت الدولة العباسية

كثيراً من المركبات الاجتماعية مثل انتفاضة الزط في العراق والانتفاضات الفلاحية في مصر والثورة البابكية وثورة الزنج والمركبة القرمطية.

وكان من الطبيعي أن تختلف أهداف هذه الثورات عن بعضها البعض. فالبابكيون دعوا إلى مصادرة الأراضي الإقطاعية وتوزيعها على المشاع بين الفلاحين، وإلى المساواة العامة وحرية الاعتقاد، وتحرير المرأة من عيوبيتها الأبدية ومنحها ما للرجل من الحقوق والواجبات العائلية والاجتماعية. كما قام البرنامج الاجتماعي للقرامطة على أساس بناء دولة تقوم على قواعد المساواة والعدل عن طريق نزع الأرض وتوزيعها على المحتاجين، وتحقيق الإخاء والسلم والمحبة بين جميع الرعايا بغض النظر عن اختلاف قومياتهم وأديانهم «وطبقاتهم» ومنح المرأة حقوقها العائلية والاجتماعية.

#### ٤- النزعة الإنسانية في سياق تطور الثقافة العربية

بكثير من التجريد والتأمل وقليل من الأمثلة من الواقع الحى الملموس يستعرض على مبروك-في الفصل الرابع- النزعة الإنسانية في سياق تطور الثقافة العربية.. منطلقاً من الوحي باعتباره هو الفكرة التي قامت عليها الحضارة الإسلامية، لاعتباره هوية مجردة لا ترتبط إلا بنفسها، ولكن من مبدأ مهم ولا بد أن يرتبط بهذا الوحي ألا وهو مبدأ التخارج. فإذا كان ابن عربى يؤكد على جوهرية التخارج في آخر من أجل التعرف على الذات الحققة واكتمال الوعى بها. وإذا صار البعض إلى تعلق هذا المبدأ بالله نفسه، فإن تعلقه بالوحي يكون أولى لا محالة. وإذا كان تخرج الوحي يعنى تحقيقه فى أنظمة ثقافية ومؤسسات تاريخية فإن التأويل ينبثق باعتباره الأداة التي يحقق عبرها الوحي تخارج فى هذه الأنظمة وتلك المؤسسات، وهو ما يعنى أن «التأويل» هو الكيفية التي ينظم الوحي عبرها العالم ويحكمه، ويفرق بين حكم الوحي للعالم عبر التأويل ومفهوم الحاكمية الشائع فى الأدبيات السلفية. ثم يربط بين التأويل باعتباره الأداة التي يتخارج عبرها الوحي فى هذا العالم وبين الإمامة باعتبارها الأداة التي تم التكون التاريخى لعالم الإسلام من خلالها، مما شكل اقتراناً بين الإمامة والتأويل، وهو الاقتران الذى لمح الصحابى الجليل «عمار بن ياسر» من خلف غبار المعارك فى صفين حين رأى فى الصراع ما أكده ابن قتبية بعد ذلك.

وهكذا تتجاوز الإمامة كونها مجرد سياسة فقط ، حيث تبدو السياسة فيها مشروطة بحضور تأويلي ينتظمها ، الأمر الذي يعنى أن تجد الدولة ، هكذا ، ما يؤسسها ثقافياً فى مبدأ باطنى خاص (هو الوحى وتأويله) ومن هنا قوتها وتمكنها . ومن هنا ضرورة ، أن نستعيد عن طريق التأويل ، تأويل الوحى ، مبدأ باطنياً يحقق بعث الحياة الثقافية من جديد فى عالمنا العربى المعاصر ، ويمنحها طابعاً إنسانياً .

#### ٥- النزعة الإنسانية عند الفلاسفة المسلمين

عملت حركة الترجمة التى تمت فى القرن الثالث الهجرى ، والاهتمام بالمعرفة الإنسانية من مختلف مصادرها ، التى تشكلت بصورة مستقلة عن الوحى ، على تكريس النزعة الإنسانية العربية آنذاك .. ورغم أن الدراسة لهد ، أنور مغيث ، تستعرض فى بدايتها تعريف ونشأة مصطلح النزعة الإنسانية وملامح ما دار من جدل حول النزعة الإنسانية فى الفكر الغربى ، إلا أنها تركز بالأساس على إلقاء الضوء على بعض الزوايا المتنوعة لهذه النزعة فى الفلسفة الإسلامية . فتبدأ بعرض (رسالة الكندى «الحيلة فى دفع الأحزان» ) التى جعلت من أهدافها العمل على تحقيق انسجام الإنسان مع الوجود وتزويده بحكمة عملية لتجاوز أحزانه . ومن الكندى إلى الفارابى ، وما انتهى إليه من أن غاية الإنسانية هى تحقيق السعادة ، وهذه السعادة تتحقق للإنسانية فى الحياة الدنيا .. ولذلك وضع الفارابى المؤلفات المختلفة التى تؤسس القواعد المثلى للاجتماع البشرى ومنها «تحصيل السعادة» و«آراء أهل المدينة الفاضلة» و«السياسة المدنية والسياسة الأخلاقية» إضافة إلى كتبه فى الموسيقى ، ومنها «كتاب الموسيقى الكبير» . لقد كان الفارابى ، وبحق ، المؤسس الحقيقى للنزعة الإنسانية بالمعنى الشامل فى الفلسفة الإسلامية ، إذ كان اسم المصدر من الإنسان وهو الإنسانية مصطلحاً جعله الفارابى محوراً لكل إسهاماته فى الفكر العربى .

أما القرن الرابع الهجرى فقد تزايد فيه الاهتمام بالإنسان وكثرت الدراسات فى الظاهرة الإنسانية وهو ما كان انعكاساً لحالة القلق والحيرة وعدم الاستقرار ، التى عبرت عنها عبارة التوحيدى «لقد أشكل الإنسان على الإنسان» .

#### ٦- النزعة الإنسانية العربية وحقوق الإنسان

هذا الفصل لعاطف أحمد عرض لكتابى عيد الرحمن بدوى ومحمد أركون ، إضافة إلى تحليل نقدى لفصول الكتاب السابقة ، مع مناقشة لإحدى مقالات د. محمد

سيد سعيد بعنوان: نحو تأسيس شرعية لحقوق الإنسان في الثقافة العربية.

كتب عبد الرحمن بدوي في أربعينيات هذا القرن كتابين حول " النزعة الإنسانية في الفكر العربي " فاستطاع في كتابه « الإنسانية والوجودية في الفكر العربي » أن يحدد الملامح والخصائص العامة للنزعة الإنسانية التي شهدت تحققها في الحضارة العربية .. فالنظر إلى الإنسان على أنه مركز الوجود وجد خير تعبير عند ابن عربي وعبد الكريم الجيلي ، أما تمجيد العقل فقد بلغ أوجه في الفكر العربي في كتاب « العقل » لداود ابن مخبر البصري ، والشعور بالألفة تجاه الطبيعة وتمجيدها تجده في كتابات الصوفية ، ولدى الفلاسفة الطبيعيين .. ويمكننا تحديد هذه النزعة ونشأتها في الفكر العربي . إذ بدأت في مستهل القرن الرابع الهجري بعد أن مهد لها ابن الراوندي في القرن الثالث ، واستمرت تقوى وعمق مضمونها وتوسع ميدانها من الدين إلى العلم إلى الأدب العام إلى الأدب العام حتى تلقفها الصوفية الإشراقية في القرن السادس ممثلة في السهروردي المقتول . ثم اتسعت وأصبحت أكثر تفصيلاً على يد شيخ الصوفية الأكبر محيي الدين ابن عربي وتلامذته ، وابن سبعين ، إلى أن فقدت مميزاتها الخاصة منذ نهاية القرن السابع .

أما كتاب " محمد أركون " « نزعة الأنسنة في الفكر العربي : جيل مسكويه والتوحيدي » فهو كتاب يعرض لجيل ثقافي امتد من سنة ٢٥٠هـ إلى سنة ٤٠٠هـ ، وذلك من خلال دراسة تفصيلية لسيرة وأعمال أحد أهم مثاليه ( مسكويه ) الذي احتوى فكره نزعة إنسانية حقيقية ، نادى من خلالها بتحقيق الإنسان نفسه على هذه الأرض في بعده العنودي والأقوى بالتوتر نفسه والكثافة نفسها ( بمعنى أن عليه أن يحقق ذاته ككائن روحي وكائن مادي . بالإضافة إلى واحد من أهم الشخصيات التي نشأت بينها وبين مسكويه علاقة صداقة فكرية وحوارات ضمها كتاب « الهوامل والشوامل » : أبو حيان التوحيدي ويقدم عاطف أحمد بعد هذا تحليلاً نقدياً لفصول الكتاب المختلفة . ويبدأ من فصل حمنين كشك الذي حلل فيه الحركات الاجتماعية .. ويتساءل إذا كان الفكر الديني ، الذي يفسر النص المقدس على نحو معين ، قد لعب دور الأيديولوجية الوحيدة في الصراع الاجتماعي مما رسخ هيمنة الفئات العليا للمجتمع ، وأوجد تناقضاً واضحاً بين المحتوى المعلن للنص الديني وبين الممارسة الواقعية على المستوى الاجتماعي .. فهل كان للنص الديني في الواقع الفعلي ، في يوم من الأيام ، سوى الممارسة الاجتماعية للمنتمين إليه



## السينمائي البرازيلي " والتر سالييس" حقناً أن نكون مانريد

حوار: نيك جيمس ترجمة: ممدوح شلبى تقديم: أحمد يوسف

منذ خمسة وعشرين عاماً ، أصدرت " جمعية نقاد السينما المصريين " كتاباً يحمل اسم " السينما البرازيلية ، مواكباً لأسبوع الفيلم البرازيلي فى القاهرة الذى أقامته الجمعية بالتعاون مع " المعهد القومى للسينما بالبرازيل " فى أبريل ١٩٧٥ ، وقام بإعداد الكتاب الناقد السينمائى سمير فريد ، ومشاركة أسماء متميزة مثل أحمد الحضرى ، والفاروق عبد العزيز ، ورافقت الميهى ، وسامى السلامونى وسمير عوض وفوزى سليمان وفيصل الياسرى ، ووليم دانيال . لقد كان هذا الحدث يمثل تلك الفترة - التى يبدو أنها أصبحت اليوم من الماضى البعيد - التى أدرك فيها المثقفون ضرورة الحركة الجماعية ، تماماً مثلما ، كانت السينما البرازيلية الجديدة فى الفترة ذاتها تعبيراً عن " السينما الجماعية " ، التى كانت تجسداً - من بين تجليات أخرى - لتوجه " العالم الثالث " إلى البحث عن هويته واستقلاله فى كل أنحاء العالم .

اليوم ، وفى ظل ما يسمى " النظام العالمى الجديد " ، أصبح ظهور مخرج برازيلي متميز حدثاً نادراً ، وهو ما يمكن أن تلمسه فى الحوار التالى مع المخرج والتر سالييس ، الذى فاز فى عام ١٩٩٨ بجائزة أوسكار لأفضل فيلم أجنبى عن فيلمه ، " المحطة المركزية " وكائننا فى حاجة إلى " شهادة " من هوليوود - صاحبة جوائز

الأوسكار -لتشير إلى أن هناك من بين أبناء «العالم الثالث» من هو جدير بالاحتراف والاحتفال ، وأنه ما تزال هناك إمكانية لصنع سينما قومية تتحدث عن البسطاء وإليهم.

فى كلمات والترسالييس سوف تشمر ببعض المارة وربما الرثاء أيضاً تجاه ما حدث للسينما البرازيلية وهما المارة والرثاء اللذان نشعر بهما- بالتأكيد- مع ما حدث ويحدث للسينما المصرية . ومن الهولة الأولى سوف تدرك أن ما يحدث هنا هو ما يحدث هناك، فتاريخ السينما البرازيلية ومصيرها يتشابه -بل يكاد أن يتطابق- مع قريختها المصرية، وهو التاريخ والمصير الذى يلخصه سالييس بكلمة: «إذ أبقي المرء بمفرده فى ساحة العمل فإنه سوف يصبح مثل سيزيف ، عليه أن يبدأ دائماً وفى كل مرة كأنه يبدأ من جديد»، لكن ما يجب أن نتوقف عنده هو قول سالييس بأن تجربة السينما الجماعية فى البرازيل لم تكن موجودة قبل منتصف التسعينيات ، فهو قول يجافى الحقيقة ، ولا يؤدى مع إنكار تجارب الأجيال السابقة إلا إلى موقف «سيزيفى» يعود دائماً إلى نقطة الصفر.

ومثل السينما المصرية تماماً، عرفت البرازيل السينما بعد شهور قليلة من عرض أول أفلام لوميير فى باريس ، فى شكل عروض لأفلام أوروبية وأمريكية قصيرة ، فى المقاهى ودور العرض المتواضعة ، ثم بدأ بعض الأجانب والمهاجرين الجدد فى صناعة أفلام تسجيلية وروائية قصيرة تم تصويرها فى البرازيل -ولأن معظم المتفرجين كانوا من الأميين ، فقد شهدت السينما البرازيلية تجربة متفردة ،حين كانت الأفلام الروائية «الصامتة» تعرض على نحو ناطق ، بقيام بعض الممثلين -من وراء الشاشة- بالغناء أو التحدث ببعض سطور الحوار ، بحيث تكاد أن تتطابق الكلمات مع حركة شفا الممثلين على الشاشة.

وعلى الرغم من ذلك ،فقد ظل عدد الأفلام الروائية قليلاً ، ليبلغ معدل الإنتاج خلال عشرينات القرن العشرين حوالى خمسة عشر فيلماً فى العام ، كان معظمها من نمط الأفلام التجارية ذات

الطموح الفنى المتواضع ، إلا أن أفلاما طليعية ظهرت على نحو متناثر ، مثل فيلم المخرج أدالبيرت كيمى « ساوباولو: سيمفونية مدينة » (١٩٢٩) الذى أظهر تأثيراً واضحاً بفيلم المخرج الالمانى روتمان « برلين : سيمفونية مدينة » ، أو الفيلم الوحيد للمخرج ساريو بيخوتو « الحد » (١٩٣٠) ، الذى يصور الحالة الذهنية والنفسية لثلاثة رجال جرف التيار قاربهم إلى عرض البحر ، وكان المونتاج يحاكي بعض التجارب السينمائية السوفيتية عند إيزنشتين وبودوفكين.

ولأن البنية التحتية لصناعة السينما البرازيلية لم تكن تملك أساساً قوياً ، عانت هذه السينما من دخول عصر الصوت لتكتسح الأفلام الأمريكية السوق البرازيلية ، حتى كادت الاستوديوهات أن تتوقف عن الإنتاج تماما فى بداية الثلاثينيات ، لتعود بعدها إلى معدل إنتاجها السابق عند منتصف الأربعينيات ، فى أفلام كان معظمها يهتم باظهار الجانب الفولكلورى الخاص لكاريغال ريو الشهير، وذلك من أجل جذب الجمهور . وفى هذه العقبة ظهر المخرج البرازيلى الأشهر ألبيرتو كافالكانتى الذى كان قد اكتسب خبرة سينمائية فى الخارج ، ليتولى على عاتقه - فى شركة « أفلام فيراكروز » - استيراد فنيين أجانب وتدريب فنانين وفنيين محليين، واختيار موضوعات محلية لأفلامه وأفلام المخرجين الآخرين لدى الشركة ، غير أن التجربة لم تستمر طويلاً ، ليرحل بعدها كافالكانتى إلى أوروبا من جديد.

وعندما تنبهت «الدولة» إلى صناعة السينما ، قررت أن تقوم بدعم الصناعة على نحو قوى ، بتشجيع انتاج أفلام متميزة وإنشاء «معهد السينما القومى» ، بإقامة مهرجان سنوى ، ووضع نظام «الكوتا» الذى يفرض على دور العرض حصة كبرى من الأفلام البرازيلية فى مقابل الأفلام الأجنبية ، لهذا كانت الستينات هى العقبة الذهبية لصناعة السينما البرازيلية (مثلما كانت بالنسبة للعديد من صناعات السينما القومية الأخرى حين كانت الشروط السياسية فى العالم كله تتيح الفرصة لظهور النزعات التحررية

والاشتراكية على نحو خاص). وفى تلك الفترة، بزغت حركة «السينما البرازيلية الجديدة» ، التى رفعت شعار إنتاج الأفلام على نحو تعاونى ، وتوجهت إلى موضوعات اجتماعية وثقافية مهمة، وأظهرت جماليات سينمائية جديدة، وكان لذلك تأثيره الهائل فى سينما أمريكا اللاتينية كلها، التى اتسعت بموقف سياسى وجمالى واضح ، يصنع الأفلام عن الفقراء ولهم.

لقد أصبح فنانون مثل جلوبيير روشا ودوسسانتوس رواداً فى هذا المجال ، لولا أن الانقلابات العسكرية-الصريحة أو المقنعة- أدت إلى تخلى الدولة عن الإنتاج، ليثبت أى قانون طوارئ! أنه لا يتوجه لمصلحة الوطن بقدر ما يهتم باحتفاظ أصحاب السلطة والسلطات بمقاعدهم ، حتى لو أصبحوا حكاما على أوطان تفتقد مقومات الوطن- وهكذا وجد السينمائيون البرازيليون أنفسهم فى مهب الريح، ليواجهوا - دون أمل كبير- سطوة شركات التوزيع التى لم يكن يهمها إلا الربح من طريق عرض الأفلام الهوليوودية التجارية . وتوقف إنتاج الأفلام البرازيلية تماما فى عام ١٩٩٠ ، مع إلغاء أى دعم للسينما ليعود الدعم بشكل محدود فى عام ١٩٩٤ ، لتتاح الفرصة من جديد لظهور مخرجين مثل والترساليس، صاحب أفلام مثل «الفن الراقى» (١٩٩١) ، و«الأرض الأجنبية» (١٩٩٥) ، و«المحطة المركزية» (١٩٩٨) ، و«منتصف الليل» (١٩٩٨) ، وإن أشارت بعض المصادر السينمائية إلى أنه سوف يتحول فى العام القادم إلى صنع فيلم فى هوليوود ، يحمل اسم «رفع عذراء إلى السماء». لهذا يجب أن ننظر بعين المذر أمام حصول ساليس على جائزة الأوسكار فما تزال هوليوود-وألقاها السياسية- تحاول أن تجعل من السينمائيين القوميين «أطفالا معجزة» وأن تنزعهم من سياقهم ،حتى لا تتيح لأى سينما قومية أن تشعر بوجود تيار سينمائى قوى، يعيد للأوطان هويتها فى زمن الهيمنة الأمريكية التى تتخفى وراء شعارات براقية ، مثل القرية العالمية الموحدة ، أو النظام العالمى الجديد.

«أى»

## هلا حدثتنا عما يجرى حالياً فى السينما البرازيلية

- ثمة إعادة ولادة للسينما بعد خمس سنوات من الكمون التام.. فلمدة خمس سنوات من عام ٩٠ وحتى عام ٩٥ لم تقدم شيئاً ذا بال، فقد كنا فى مرحلة انتقال سياسى واقتصادى .. بعد ذلك انطلقت صناعة السينما «الجماعية» فى مناطق متعددة من البرازيل ، وهذا لم يحدث أبداً من قبل، فحتى فى مرحلة الستينات والسبعينات عندما كنا ننتج ما يربو على الـ ٧٠ فيلماً سنوياً ، كان هذا الإنتاج مركزاً فى «ريو دى جانيرو» و«ساوپاولو» .. إن معظم الأفلام الحالية تتناول الشخصية القومية التى تتحدد معالمها الآن فى البرازيل .. وبدأ الشعب يعتاد على مشاهدة نفسه على شاشات السينما التى أثبتت قدرتها على تقديم الصدق المفقود فى التلفزيون .. فيلم «الحطة المركزية» شاهده نحو ٢٠٠ ألف برازيلي وبهذا فقد فاق عدد مشاهدى فيلم «تيتانك» أو «جودزفيللا» بما يثبت أن الانتاج الضخم لا يهم.

حما الأفلام البرازيلية الأخرى التى حصلت على تقدير عالمي؟.

- إن الحركة النهضوية المدهشة فى سينمانا اليوم، حدثت لانه لا يوجد صدام بين الاجيال السينمائية. فالساتذة مثل «نيلسون بيريرا درس سانتوس» -وهكتور بابينكو ، يصنعون أفلاماً جيدة إلى جانب الافلام التى يقدمها جيل تالٍ سبق أن تتلمذ على يد هؤلاء الرواد .. ان لدينا نوعاً من الإحساس العائلى الحميمى وهو شديد الشبه بما كان موجوداً فى تيار «السينما نوفو» و«الموجة الجديدة» .. إننا نتواصل دائماً مع بعضنا البعض فكل منا يعاون الآخر. إن الأمر يبدو كما لو كان غير مسموح لك بالكلام، بلفتك القومية لمدة خمس سنوات وفجأة عندما استطعت الكلام بها ثانية، فانك تستعذب كل حرف وكل مقطع من هذه اللغة. ولذلك فهناك قدر كبير من الأفكار المتنوعة ، إلا أن المسيطر على الجميع الآن، هو الرغبة فى الحديث عن هذا البلد المسمى البرازيل.

-فى فيلمك «الحطة الرئيسية» الذى ينتمى إلى نوعية أفلام الطريق تتظهر البرازيل كما لو كانت أرض الانهيار الاجتماعى والتمزق الأسرى.

- هذا الفيلم بنى من البداية حول موضوعين .. صبى يبحث عبر البلاد عن والده الذى لم يره أبداً .. وامرأة تبحث عن فرصة ثانية... لكن الفيلم يبحث أيضاً فى النفس البشرية وسينماها التى اختفت من السينما البرازيلية لمدة طويلة .. إن

رحلة الصبى لمحاولة استكشاف مستقبله والبحث عن جذوره ، هى رمز لبلد يحاول أن يجدل خيوط هذه الإشكالية أيضا.

- أيهما جاء أولاً؟ هل كانت رغبتك فى الأساس أن تجد قصة يمكنها أن تنقل هذه المشاعر القومية .. أم أن هذه المشاعر القومية كانت موجودة أصلاً وكان ظهورها- عرضياً -فى القصة؟.

-رائتنى القصة فى صبيحة أحد الأيام ،وكانت تتخذ شكلاً كلياً بدون تفاصيل ، أما الشخصيات فكانت بطبيعة الحال تتخذ شكلاً رمزياً لواقع أكثر اتساعاً ، فشخصية «دورا» تمثل برازيل الماضي حيث الثقافة لم تحمل شخصيتنا المميزة ، وحيث السياسة النفعية التى انتهجناها فى السبعينيات والثمانينات والتى جاءت من فكرة أننا يجب أن نصبح دولة صناعية ،وفى سبيل تحقيق ذلك فإن أى وضاعة يمكن أن تكون مقبولة .. أما شخصية الصبى، فهى النقيض لذلك تماماً ، فهو يمثل إمكانية ما فى اتجاه النقاء والبراءة برفضه الثقافة النفعية واختياره قدراً آخر لنفسه .. فهو خلال رغبته المستحيلة لمقابلة والده .يعيد تعميد نفسه ويمنع «دورا» فرصة ثانية . لذلك فإنه يشير لمرحلة التغيير ، لكنه أيضا يجب أن ينظر إليه باعتباره شخصية ترمز إلى رغبة البرازيل فى التغيير . إن الصبى يعبر عن الرفض لكل ما أجبرنا عليه، وهو خلال مشواره يعبر عما نزيدة نحنولنا الحق فى أن نكون ما نريده:

-كيف تأكدت أن القصة يمكنها أن تعمل هذا القدر من العمق الرمضى؟

- بتطبيع الشخصيات وجعلها حقيقية قدر الإمكان .لقد بذلنا مجهوداً كبيراً فى السيناريو حتى بعد أن فاز بجائزة مقدارها ٣٠٠ ألف دولار فى العيد المئوى فى «سانداس» كذلك فقد كنا نعمل بروفات للفيلم كما لو كان مسرحية وقد استغرق ذلك خمسة أسابيع قبل التصوير.. إن أسلوبى السينمائى يحكمه شئ عزمت على تطويره وهو أن اصور الفيلم بأسرع ما يمكن- حوالى أربعة أسابيع فى العادة- وكذلك أن يكون الفيلم منخفض التكاليف .. هذا الأسلوب يوجب عليك أن تدرس الموضوع جيداً وأن تتعرف على مواده ، لقد صورت الفيلم فى تسعة أسابيع لأن أسبوعين منهما ضاعا فى عمليات النقل لأننا سافرنا أكثر من ٣٠٠٠ ميل خلال البرازيل .كان لدينا أكثر الممثلات البرازيليات إجابة رضى «فرنانده سونتيجرو»

إنها محترفة ويمكنها أن تساعد في التصوير السريع، إلا أننا استعنا بالصبي فينيوس دي اوليفيرا ، ولم يكن قد سبق له التمثيل أو الظهور في السينما.

كان يتوجب علينا أن نخلق الروح الشعبية في مناصر التمثيل ، وعلى الرغم من أن القصة تتناول موضوعا عاطفيا إلا أننا أردنا أن تحافظ الشخصيات على صلابتها وحتى النهاية ، لكي تكسر حدة الميلودرامية.

-الأسلام التي تتناول موضوع الأب أو الأم يمكن أن تكون مثيرة جداً للأحاسيس.

-ليس هناك ما هو أسوأ من فيلم يعتمد على هذا الموضوع .. لذلك فقد راعينا ألا نحاول «دورا» أن تكون أمه . واللحظة الوحيدة التي يقتريان فيها ، نجد أن الصبي هو الذي يعطف على المرأة التي كانت في هذه اللحظة تعاني الانهاك والجوع . لذلك ولبعض اللحظات فإن هذا الصبي ذا العشر سنوات يصبح الأم لامرأة عمرها ٦٥ سنة.

-هل كان ثمة أهمية ما في استخدامك للرموز الدينية وهل قصدت بذلك شيئا لجمهورك البرازيلي؟

-عندما ابتدأت في وضع أفكارى ، كنت منشغولا بالتفكير في العلاقة بين الحاجة need ، وبين العقيدة بالنسبة لإنسان البرازيل.

هذه العلاقة استبعدت من مدة طويلة ، فلم يعد الناس يأملون في معجزات ، بل يجب عليهم أن يعتمدوا على شئ آخر ، وهذا يوضح عدم الصدق في الإيمان .. وبصفتى كنت أعمل في السينما التسجيلية لبعض الوقت ، فإننى عمدت إلى تجاهل صفتى كموضوعى ، وحاولت بدلاً من ذلك أن أؤمن بما كنت أراه لكى أكيف هذه العناصر داخل الفيلم .. فالعذراء مريم مع متعبدين على ضوء الشموع كانت تمثل السينما بالنسبة لى حيث نرى شعاع ضوء ينبعث فى الظلام.

لقد استخدمنا مشهد المتعبدين فى الفيلم لعدة أسباب ، أولاً ، لكى نظهر كيف أن العديد من هؤلاء الناس كانوا فى حاجة إلى التواصل مع أناس يحبونهم لأنهم كانوا فى منفاهم الداخلى منعزلين عنهم .. ثانياً: ،إنها كانت مناسبة ممتازة «لدورا» لكى تدرك عواقب عدم ارسالها للخطابات، فماذا سيفعل الناس بها إذا عرفوا أنها نصابة .. ثالثاً وأخيراً، إن هذا المشهد يعبر بصدق كبير عن هذه المنطقة الخاصة من البرازيل ، وحاولنا أن نضم القصصية الديموجرافية للمكان جنباً إلى

جنب مع خصوصية الإنسان هناك.

— ما الأماكن التي صورتها؟

—بدأنا بريودي جانيرو. لكننا أردنا أن نتجنب الصورة التقليدية للمدينة، وربما كان فيلمى هو أول فيلم لم يتعامل مع مناظر الشواطئ والأحياء الراقية، فبدلاً من ذلك فإنك ترى الضواحي والمجتمع الهامشي الذي قلما تم تصويره .. لقد حاولنا أن نكتشف منطقة الـ«سيرتاو» وهي جزء من البلاد يحاول السياسيون نكرانها. فهذه المنطقة هي أكبر المناطق الداخلية في البرازيل، وإذا كان للبراءة والأصالة مكان فلا بد أن يكون كأنهما هنا، إن تخطيط الأرض مستحيل تماماً لأن ذلك معناه أن تقوم الحكومة بإنشاء بلدات جديدة—مثل تلك البلدات التي نراها في نهاية الفيلم—وكان هذا مستحلاً في هذه المنطقة لأنها مناطق قديمة جداً وموغة في المحلية، لذلك فانك تجد سكان هذه المنطقة يستوطنون لأشئ، فليس فيما حولهم وظائف، لذلك أصبحوا أشباحاً وأصبحت هذا البلدات بلدات لأشباح لخمسة أو ستة أعوام. إن هذا أشبه ما يكون بحديقة واسعة للكائنات الأدمية.

—هل توجد تأثيرات من خلفيتك في السينما التسجيلية، ظهرت في فيلم

المحلة الرئيسية؟

—عندما تصنع فيلماً من نمط «أفلام الطريق» فانك تدخل—بلا ريب—في علاقة مع المستحيل، إننى أحب أفلام الطريق، لأن هذه الأفلام تسمح للشخصيات بان تتغير باعتبار أنهم يجابهون أشياء ليس بمقدورهم التحكم فيها، إنهم يجب عليهم أن يتخلوا عن تصوراتهم المبدئية عن العالم. وإن يتواجهوا مع أشياء لم يعرفوها .. عندما تكون في الطريق فإنك أما أن تسلم بالواقع والقدر الذي يحدث لك، أو أنك ستصارع هذه الاقدار، وهذا انتحار .. أننى أحيل إلى محاولة التوفيق بين الموقفين بقدر استطاعتي، فعلى سبيل المثال، عندما وضعنا منضدة «دورا» في محطة القطار في أول يوم تصوير، فإن أكثر من ٣٠٠ ألف شخص، هؤلاء الذين يعبرون المحطة يومياً، توقفوا عندها وطلبوا منها أن تكتب لهم خطابات لذويهم لقد استخدمنا كاميرا صغيرة وأخفيناها قدر الإمكان .. هؤلاء الناس احتاجوا فعلاً إلى أن يملوا خطاباتهم ومعظمهم كانوا مأخوذين بأحوالهم غير مدركين للكاميرا .. لقد اكتشفنا أن الخطابات التي أملوها كانت أكثر تلقائية وأكثر صدقاً—ينبغي أن



أسميها شعراً- أن عياقرة كتابة السيناريو لا يمكنهم كتابة مثلها ، فخطا باتنا ، نحن السينمائيين بها نوع من الاغتراب البريختي أما خطاباتهم فإنها تملئ غير ضرورة أن تسمع ، وأنهم يؤدون انفعالات جياشة لا تصدق ، لم نكن نتوقعها أبداً ، لقد كسروا كل القواعد التي أسسناها عن الفن الواقعي.. نفس هذا الأمر حدث مع مشاهد المتعبدين ،لقد قررنا أن نتعامل مع متعبدين حقيقتين دون أى تدخل من جانبنا، ولذلك فقد أوقفنا التصوير لمدة نصف ساعة لان الأمر بدا مرتباً ، ثم تركنا الوضع يعود إلى عفويته.. إن عدداً من المتعبدين بدأوا يسألون بصوت مرتفع عن ضرورة اخفاء ما يحدث ، ولذلك فقد أوقفنا التصوير ، وجاؤنا أن نعيد تنظيم المشهد .لذلك فإن كل المشهد قد تم تصويره دفعة واحدة ، وتم ذلك ليلاً ،وهى محاولة من جانبنا لكي نلتزم بالواقع قدر الإمكان ، وكما ترى ،فإن خلفيتي كمخرج تسجيلي ساعدتني كى أصور بحرية فى مثل هذه الظروف.

- هل هذه الطريقة أوجدت لك مشاكل فى مرحلة المونتاج؟

- لم يكن المونتاج صعباً ، فالبروفات التى أقوم بها قبل التصوير تسمح بأن أرتجل كثيراً ، لأننى أعرف المواد التى أعمل بها ، ويمكننى أن أحكم على ما أقوم بتصويره مقارنة بما سبق لى أن أجريت البروفات عليه ، وهناك معجزة ما دائما ما تحدث أثناء التصوير الارتجالي.

- ألم يكن واحد من أفلامك التسجيلية هو الذى أوحى لك بالمحنة الرئيسية؟

- كان لى فيلم تسجيلي من امرأة سجيئة حكم عليها بالجنس لمدة ٣٦ سنة قضتها وسط أحد مجاهل البرازيل ، وذات يوم وجدت مجلة قديمة وقرأت مقالا عن نحات يهودى ماركسى من بولندا عمره ٧٢ سنة ،جاء إلى الأمازون ، وكان يجمع قطع الأخشاب القديمة ويعيد تشكيلها لقتح أشكالاً أخرى تدب فيها الحياة، ولسبب ما فإن المرأة استطاعت أن تربط تجربتها الحياتية بهذا النحات ، وأصبح هذا دافعاً وواعزاً لها لتمنح نفسها حياة جديدة ..وعلى الرغم من أنها كانت أمية- وكان هو يعيش فى البرارى وسط أحد المجاهل ،فإنهما بدءا يتبادلان الرسائل ، وكل منهما فى متفاه الخاص به قد بدأ يستشعر التغيير الذى حدث له مع هذه التجربة .. هذا النحات كان صديقاً لى، وعندما أراى الرسائل قررت أن أصنع منها فيلماً تسجيليا عن هذه التجربة وهذين الشخصين وعالمهما ، وأردت أن يكون الفيلم

فرصة لهما لكي يتقابلا للمرة الأولى .. هذه المقابلة تمت في صمت مطبق ، وذلك لكي نتجنب التأثيرات العاطفية ، وفي أثناء إخراجي لهذا الفيلم بدأت أستوعب أنه حتى في زمن الاتصال اللحظي الذي يعيشه الإنسان هذه الأيام ، فإن الخطاب ما زال يمكنه أن يغير حياة الناس .. عندئذ بدأت أفكر فيما يمكن أن يحدث لو أن الخطابات لم تصل إلى وجهتها .

#### كيف تعاملت مع الصبي « فينيوس » ؟ .

- كان يعمل ماسحاً للأحذية في مطار ، ووجدناه بالصادفة ، لقد تفهم عقدة الشخصية جيداً ، وكان يكافح لكي يصورها من البداية إلى النهاية ، كان عمله معنا هو أول ظهور له في السينما ، ومن الأشياء الجميلة عنه إنه كان آخر شخص يغادر موقع التصوير ، وكان يستطيع بمقدرة فذة أن يتذكر صفات أي إنسان وأن يضمنها في شخصيته .. بالنسبة لي لم يكن بمقدوري أن أستبعده من التمثيل لأنه لم تكن له تجربة سابقة في التمثيل ، إنه مثال للعبقريات الكثيرة التي تجدها ضائعة في شوارع البرازيل .

#### - ماذا حدث له بعد انتهاء الفيلم ؟ .

- كان يجب علينا أن نتعامل مع هذه المشكلة من بداية تعرفنا عليه ، ولم ننتظر حتى ينتهي الفيلم .. فهذا الصبي لم يكن ابن شوارع . بل إنه طفل تنازل من المدرسة لكي يساعد عائلته ويكدح بشرف من أجلهم .

ما يدهشك فيه عندما تراه ، أنك تجد فيه هذا القدر العظيم من عزة النفس والتي لم يفقدها أبداً مهما قست عليها الحياة في ريودي جانيرو .

لقد صنع « عدة » الشغل بيديه ، وكان يخرج للعمل بها يوماً ويستريح يوماً عندما تحدثنا إلى أمه قلنا لها إننا نحب أن يشاركنا العمل في الفيلم بشرط أن يعود للمدرسة بعد ذلك .. وهكذا جهزت شركة الإنتاج نفسها للاتفاق عليه من الآن وحتى يتخرج من الجامعة ، ومهما كان اختياره ، سواء أن يكون طبيباً أم مهندساً أم ناقد سينمائي ، فإنه سيكون مجهزاً تماماً ليختار ما يريد . وبالفعل فإنه يعمل الآن في الإذاعة المحلية PBS . إنه يقدم برنامجاً مدته ٢٠ دقيقة يومياً يتحدث فيه عن الجغرافيا والتاريخ والاساطير للأطفال الذين تسربوا من المدارس ، والذين لم

يحصلوا على نفس الفرصة التي اتاحت له ، إنه يحصل على مبالغ كبيرة من المال .  
وهو يقدم جزءاً منه إلى عائلته ، إن هذا الصبي بالذات نسبة للكثير من أهل البرازيل  
يعتبر إنساناً استطاع أن يهرب من مصيره المحتوم .

-هل أنت مغرم الآن بالعمل في هوليوود؟-

-إننى لا أطلع إلى ما يمكن تسميته « بالكارير » Carter فى السينما .

وبالطبع فإن الإنسان إذا بقى مستقلاً فى معترك العمل فإن هذا أشبه بأسطورة  
« سيزيف » ، فى كل مرة ينبغى عليك أن تعيد البدء من جديد كأنما لأول مرة ..  
لكنك تملك إمكانية أن تفعل شيئاً ما يتصل بقناعاتك ، أما إذا دخلت نظام الاستديو  
فربما يكون من الأسر لك أن تنجز الأفلام ولكنك ربما تكون تعيساً فى النهاية ..  
بعد إنتهاء فيلم « المحطة الرئيسية » قمت بإخراج فيلم تسجيلى عن أخى ، إنه فيلم  
« حيات قصيرة » عن أطفال أعمارهم ١٢ عاماً يتورطون فى شبكة تعاطى المخدرات  
فى عشوائيات ريو دى جانيرو . إن الفيلم عن أطفال يعرفون إنهم سيموتون عندما  
تصل أعمارهم إلى سن ١٨ أو ٢٠ سنة ... الحقيقة أننى عندما تواتينى الفرصة  
لاختار مشروعات فإننى أحاول أن أجيب عن أسئلة تخصنى وموضوعات تعينى ..  
فعلى الرغم من أن عشرات السيناريوهات السينمائية قد وصلتنى ، إلا أننى لم  
أكن شغوفاً بأى منها لأنها لا تتصل بقناعاتى ..

عندما ينتهى الفيلم السينمائى ويعرض فى مهرجان فإنك تحس فقط ببريقه  
والحقيقة انه لا يوجد شئ أكثر صعوبة من صناعة الأفلام ، إنها مهنة تستغرق تماماً  
بالفيلم يأخذ سنتين من عمرك ، وأنا لا أستطيع أن أخرج الفيلم إلا بالطريقة التى  
تترأى لى والتى تستغرقنى .. فانا أحب أن أتعامل مع موضوعات تتعلق بالغربة ،  
وبالقدرات الإنسانية ، والقدرات التى داخلنا هى شغلى الشاغل وأنا لست شغوفاً  
بالسيناريوهات الهوليوودية المصنوعة جيداً .. فالإنسان إذا لم يتمسك بأصالته فإنه  
مشرف - لا ريب على كارثة ، وبالنسبة لى فإن الأشياء الأصيلة التى فى داخلى  
هى التى تقودنى إلى أن أعمل أشياء تستحق الاهتمام .

## عن الفيلم

ولن لم يشاهد الفيلم أو يقرأ عنه ، أوجز قصته على النحو التالي:

فى محطة قطارات ريو دى جانيرو ، نتعرف على «دورا» وهى امرأة تقاعدت عن مهنة التدريس ، وهى تمتهن كتابة الخطابات للأميين فى محطة القطارات، ويحدث انها تشاهد إحدى عميلاتها تتعرض لحادث اصطدام باتوبيس وتموت، وتخلف وراءها صبياً عمره ١٠ سنوات ، إنه «خوسيه» ، فتلتقطه «دورا» وتذهب لكى تودعه فى أجد الملاجئ ولكنها تعود بعد ذلك وتأخذه ، وتقرر أن ترتحل معه عبر البرازيل للبحث عن والده «يسوس» ، ذلك إنها تعرف العنوان من أحد الخطابات السابقة التى كانت أم «خوسيه» قد أملتة عليها ، ولكنها تقاعدت عن إرسالها، وهذ شأنها غالباً فان عملها به قدر من الخسة.

وفى أثناء ارتحالهما ،يجد «خوسيه» نفسه وحيداً فيترك الأتوبيس للبحث عن «دورا» ، ويكتشفان أن أموالهما قد ضاعت ، لان «خوسيه» نسى حقيبة ظهره التى تحتوى على أموال «دورا» فى الاتوبيس الذى غادر.

وهكذا يصبحان مفلسين ، ويقوم سائق شاحنة متدين بإصطحابهما معه إلا أنه يتخلى عنهما عندما يستشعر أن سلوك «دورا» إباحى.

وأخيرا يصلان إلى عنوان «يسوس» ولكنهما لا يجدانه ويكتشفان أنه قد باع البيت ليتشرى بثمنه خبراً ..وفى المدينة يقترح «خوسيه» على «دورا» أن تعارس مهنة كتابة الخطابات للمتدينين الذين يقيمون شعائرهم وذلك لكى يحصلوا على أموال لانهما جائعان . وتقوم «دورا» بكتابة الخطابات ، ولكنها هذه المرة تضع الطوايع عليها وترسلها.

وبالمصادفة ، يعثران على أخين غير شقيقين «لخوسيه» ،والدهما يسوس قد اختفى ، وتقرأ «دورا» الخطاب الذى كان قد أرسله لهما منذ ستة أشهر ويعرفون أنه ذهب إلى ريو دى جانيرو للبحث عن أم «خوسيه» و«خوسيه» الذى لم يره أبداً . ويسقط فى يد الأخوة الثلاثة لأن والدهم قد مات .

وفى الصباح التالى، تتسلل «دورا» وتستقل أحد الاتوبيسيات وترحل دون وداع «خوسيه» ، ولا يبقى لكل منهما من هذه الذكرى سوى صورة فوتوغرافية.

# على قنديل / آفاق لذاكرة الشعر

وليد منير

جاء على قنديل في زمان بين زمانين، فقد شهدت الأربعة عشر عاما الأولى من عمره مد الدولة القومية بينما شهدت الثمانية أعوام الأخيرة منه آثار انهيار المشروع وانقلاب الهوية.. وهو مثل أبناء جيله جميعاً شاهد على واقع مزيج تأرجح في اتجاهين، ووجد تفصيلاته الدرامية عبر تمزق ذلك الجيل بين وعي طفولته وصباه ووعي شبابه.

قد لا يوجد ما يستحق التركيز عليه، من الناحية الاجتماعية التي تعكس خلفية الإبداع، مثل هذه النقطة، فهي نقطة التحول المفاجئ في طبيعة النسيج الفكري للواقع، ومن ثم الخلطة المفاجئة لمنظومة الإدراك بما يتبعها من انعطاف في اتجاه الرؤية، واتجاه الفعل.

كان ثمة زيف ما يعترى بنية الحلم الأصلي برغم ما يبدو عليه، للوهلة الأولى، من أصالة، وثمة سطحية ما تضيف على عمقه المزعوم صفة الادماء. وذلك لأن مسافة واسعة تفصل بين منطق الحلم ذاته ومنطق النظام الذي يتبناه أو السلطة التي تقوم بتكريسه.

وقد انفجرت تجليات هذه المفارقة بشكل واضح ومثير عند شاعر مثل أمل دنقل الذي كان يباغتنا بالمشهد دون حاجة إلى إدماجه في أسطورة كلية تتشابه رموزها فتحيل هذه الرموز إلى بعضها البعض عبر أكثر من دورة كدورات الفصول. ولكن

شاعراً آخر مثل محمد عفيفى مطر كان ينزع إلى تأصيل هذه المفارقة من خلال تفكيك صورتها ، وإعادة توزيع أجزائها بواسطة علاقات جديدة تربط بين الواقع واللاشعور وأمثلة التاريخ . وهذا هو ما تعلمه على قنديل من أستاذه بدرجة أو بأخرى ، وحاول أن يحافظ عليه ، وأن ينهل من إمكانات توظيفه على طريقته الخاصة.

كان على قنديل تجربة فنية لم يتح لها الاكتمال . ولعلها قد أملت بمعطياتها الأولى على المستوى الفكرى والثقافى ، ولكنها لم تلم إلماً دؤوباً بجميع معطياتها على مستوى التأسيس الأدبى والتشكيلى . وكيف وقد كانت حسب تعبير عفيفى مطر « شرارة انزلت سريعاً على قوس الحياة والموت »؟ بيد أن الوعد الكبير الذى كانت تحمله هذه التجربة فى باطنها ظل مدهشاً ولافتاً للنظر . لقد كانت قادرة فى زمن بسيط لم يتجاوز نصف عقد من السنوات ( ١٩٧٠ - ١٩٧٥ ) أن تطرح نموذجاً له من الخصوصية الشعرية أضاعف ما لغيره من النماذج التى أوغل أصحابها ، ربما ، فى غبار السنوات وخبرتها.

كانت قصيدة على قنديل تستطيع أن تقبض فى بساطة نادرة على لحظة أسطورية فى الواقع ، وأن تمنحها لغة تموج بالشفافية . وكان ، فى إمكانها دائماً ، خلق حالة من الإيحائية المستمرة التى تجعل الأشياء والأحداث والوجوه قسمة مشتركة بين الظل والضوء .

يقف الغروب وكل شئ يبتنى عشا

ويسكن داخلى . يقف الغروب ولحظتى

درب إلى البحر المهاجر دائماً بهوى السماء

داخل فى المد أغسل حيرتى وأراقص

الشمس التى تهتز فوق الأبيض المتوسط ،

الشمس التى فقدت هفيرة شعرها

ومسحت خديها وقلت : هى الصافير الطليقة حيرتى ..

نلاحظ ذلك الوجد الصوفى الذى ينم عن ولع بالتجاوب المتصل بين الوحدة والكثرة : وكل شئ يبتنى عشا ويسكن داخلى ، ولنلاحظ - ثانياً - ذلك الصراع المحتدم بين الحرية والضرورة فى تتابع اللقطات السريع حيث تتبادل الأرض والفضاء

الإشارة إلى صورة الرغبة وصورة الفعل . ولنكن أكثر حرصاً على الربط بين التصوف والجدل بما هما مظهران من مظاهر تحرير الأنا في اتجاه صيرورتها ، ونمو طاقاتها الداخلية المكنونة ، وسوف يتأكد هذا الربط في كثير من الأحيان ، من تلقاء نفسه . يكفي أن نقرأ أمثلة دالة كهذه:

من هاجع الكون وحده ، كتبت له في كل عنصر  
ولادة

وفي كل ذرة شهادة

وفي الأناهي يظل حيا ، لا ينقلب عليه دهر

ولا تجتازه قافلة

ويخرج الورد من وريده - أبداً - للعالمين.

أيضا:

لا تسئل عن «على»

فقد دحرجته خيول المساء إلى آخر القمح والذول

حين تساقط حقل السماء

وأخفى الصغار وهم يصنعون العشاء

تماما:

يؤدون دور المحبين والأنبياء

وأيضا:

خلقت من نفسي كهرياء نفسي

خلقت من نفسي نفسي

وجاءت الأشياء التي أسماؤها عندي:

أنهاراً

وشموساً

وترباً

وغنائاً

أما الأيام فقد كانت تحنني لأعبر فوقها.

إن الذات سواء أتم ضغطها في حصة صغيرة تواصل مروقها « لا تسئل عن على.



فقد دهرجته خيول المساء إلى آخر القمح والفول ، أم تم شحذ قدرتها إلى حد الامتلاء الإلهي « خلقت من نفسى نفسى » ، تظل ، فى الحالتين ، علامة ماورائية تشي بانتشار الوجود منها ، وانقسامه على نفسه ، كى يحل فى تعارضات مادية كثيرة تنفى بعضها البعض :

الكبريت / الدمع ، الفراشة / النار ، الذهب / الحناء ، الجميز / الحنظل ، الورد / القطار ، الكعكة / الدم ... وهكذا .

بيد أن ذلك النفى المتبادل يوصل إلى كينونة جديدة لعالم مجهول يتنازعه الشك واليقين معاً ، الخوف والفرح على حد سواء . لا يوجد ، فى الحقيقة ، تعهد مطمئن بانتصار ما .

ولحظات الأمل مغلقة أو مبطنة ، عادة ، بنوع من الحزن والفجيعة . وتحقق اليوتوبيا يقع ، فى الغالب ، تحت شروط موزجة تشبه علامات النهاية الأخيرة فى النبوءة الديتية . وظنى أن ذلك ما يمنح شعرية قنديل قوسها المفتوح نسبيا حيث يكتشف التأويل رهاناته فى أفق يمزج النشوة بالأسى ، التحدى بالانكسار ، الحنان بالارق التمرد بالخيبة ، والبوح بالكتمان .

سوف تولد ، هنا ، الأسطورة الشخصية التى تستدمج على قنديل فى كل من هاملت ونييتشة . وبرغم أن القصيدة تزعم أن الجنون هو ما يجمع الثلاثة ، فإن الجنون ليس إلا رمزاً لمعرفة خاصة تفجر ينابيع رؤية خاصة . إنه صيغة اختلاف تتبدى من خلالها حياة اللاعقل فى برق كلمات بحسب تعبير « فوكو » ، وما يجمع هاملت ونييتشة - فى الحقيقة - هو استشراف أفق الصراع بين حاضر الإنسان واختياره . وهذا الاستشراف هو مناط الفعل الجوهري فى تجربة على قنديل الشعرية :

كنت أعرف

رمى هاملت نفسه فى البحر وراء سمكة

الذهب

نييتشة المياقت أسقطنى وراء هاملت

وأنا صحت هالياً .

للسمكة رمزية إلهية ومقدسة ، حتى قبل العصور المسيحية التى ضمنتها

التصوير الأيقونى بوصفها إشارة إلى المسيح فعند الرومان والقرطاجيين وغيرهم ، كما يتبين « فيليب سيرنج » تمثل السمكة رمزاً للخصب والسعادة والشفاء ، بل أحياناً رمزاً للبعث الجديد كما لدى المصريين القدماء. أما الماء فهو التركيز الداخلى الصامت ، كما تقول صلاة من مصر القديمة ، أى أنه ، بمعنى من المعانى ، رمز للتوحد الصوفى . وفى هذا الإطار نعثّر لرؤيا الجنون على حكمتها العاقلة بوصفها مجاوزة لزمان العالم ومكانه . إنها رؤيا تبحث عن احتمال لم يوجد بعد .

فى الوحدة سلام بعد حرب ، وإنصات بعد كلام ،

وسفر فى الغرابة بعد إقامة على المألوف .

أنت والجدران الطيبة والأشياء القليلة التى

لا تنتزع منك الانتباه ، فاستقبل كل ما يتصاعد

داشناً من بؤرة الاكتناز .

يفضح الاغتراب ، بدءاً من عزلة هاملت فى أفكاره ، وتمرد نيتشة على الخدمة البشرية لجسده ، مدى الكبد الذى يواجهه الوعى الإنسانى إذا أراد أن ينعطف بالتاريخ نحو مسار آخر من صنع قيمه الذاتية . إن مغامرة اقتحام المسافة بين الواقع والفكرة تظل ، دائماً ، مهددة بما يعبر عنه هذا السؤال :

ما الفرق بين شجيرة والحب ؟

ماذا يفصل الأحلام عن مستفعين ؟ .

أو يفصل الإيقاع

عن جسد الزمان ؟ .

بل يظل الحضور والغياب حدين متكاملين فى المشهد الذى يتبادل الإفصاح عنهما

، وذلك برغم أنه :

فى الإمكان

أبدع مما كان

فى الإمكان الأبدع .

وإذا كانت اللغة ، كما يقول « جادامر » ، هى تفتح الوجود المشترك لا مجرد الوجود الشخصى الخاص ، فإن الأسطورة الشخصية للشاعر تعمل ، بدرجة من درجات التأويل ، على تحرير نموذج اللاشعور من عزلته ، والدفع به إلى سياق التفاعل

الاجتماعى. وهذا النموذج هو صورة خاصة تقوم بتمثيل استجابات الحواس لما تستقبله من مثيرات الواقع ، وقد يكون هيئة أو حدثاً أو شخصاً؛ قد يكون البحر مثلاً أو المشى فى التيه أو الحصان الطائر.

ومناطق الكشف عنه هو رصد الانتشار والتكرار الخاصين به . لقد كانت صورة «الدون جوان» هى أسطورة «بايرون» الشخصية فيما كانت صورة «اللجنة» هى أسطورة كافكا ، وصورة «المجرب الحكيم» هى أسطورة صلاح عبد الصبور أما أسطورة على قنديل فهى صورة «البراءة المغدورة» سوف تجد تنويعات هذه الصورة فى أمثولة «الطفل المسافر» وأمثولة «الشاعر الغريب» وأمثولة «الحسين الكربلاي» وغيرها . وثمة إلحاح دائم على استعارة بعينها تجسد أحد معنيين ضدين : التناهى أو اللاتناهى.

١- أغنى لآخر ما بعثرته جياذ البرية

٢- هل أنام إلى آخر الكون؟

٣- دهرجته خيول المساء إلى آخر القمح والفول.

٤- العصافير الطليقة فتحت لى آخر الشغرات.

٥- وفوق شفاهى آخر قبلة.

آخر الأثر الذى يدل على الجياذ ، وآخر الكون ، وآخر القمح والفول هى الوجوه الثلاثة للامتداد اللامحدود الذى ينم عن مظهر من مظاهر الخلود ، ولكن آخر الشغرات وآخر قبلة وجهان من وجوه النفاذ والاستنفاد . إنهما ، فى المقابل ، ينمآن عن مظهر من مظاهر التناهى . وهكذا تقف «البراءة المغدورة» بين حدَيّ الحضور والغياب كى تجدد ، دائماً ، مفارقة الوجود.

لا بد أن على قنديل كان واعياً بهذه الثنائية الحرجة على نحو من الأنحاء. بيد أنه لم يرها قانوناً ناظماً للوجود بقدر ما رآها عرضاً ذاتياً مثيراً للدهشة الرومانسية. وفى ذلك يكمن سرّ عذاب الروح الشاعرة . إنها تبحث عن مرآة لا تغير الصورة ، ولا تقبل الكسر.

يا زجاج القلب، المزيج بالذهب والعناء!

يا لهاشته

دغدغته أوائل الرحلة

وسخرت منه لمصاييح البعيدة

يالزجاج القلب الكسير

لا تأتي عن يمينه العواصف ولا عن يساره

نسيته المدن

وأجراس الصباح!

فى هذه المساحة نفسها ، وربما بسبب الحساسية الشعرية المفرطة للأنثى أنا الشاعر والنبي والطبيب والكاهن فى آن) ، تعيد الشفافية الفريدة للحس تأويل الأشياء وتسميتها، ولأن الأشياء تقف دائماً، على أهبة الكلام كما يقول «ريكور» فإن الشاعر يمنحها كلاماً بينما تمنحه أشكالاً وصوراً، وعبر هذه العلاقة الحية بين الشاعر والأشياء يولد سحر العالم فى لغة . لذلك كانت القصيدة محنة حسب تعبير محمد عفيفى مطر . وعن هذه المحنة يتحدث على قنديل فيقول:

أنا الشعر

والشعر يا قوتتى الأنثوية

....

أنا النار

والشعر لحيى

....

أنا الدم

والشعر نهر وينبوعنا فى أمالى الجبال

..

أنا الطين

والشعر فأس تزأجنى بالسماذ الرهيب.

كان المحنة غواية الروح . وكان الجسد نفسه شعلة هذه الروح التى لا تريم . لماذا لا يكون هذا هو الانتصار الذى قال عنه «نيتشة» : «هناك سعادة عميقة لا تنقطع فيها مشاعر الألم والكآبة عن التأثير ، لكنها مطلوبة كتلويين ضرورى فى تدفق النور» ؟ . ظنى أن ذلك محتمل تماماً وجدير بالتأمل الودود . وهو يسهم فى استقصاء أعماق النفس بقدر ما يسهم فى استقصاء أعماق الحقيقة . وما الحقيقة إلا جوهر التساؤل المستمر عن المعنى الأكثر أصالة للحياة ، وهو أمر ليس بخارج عن حدود الشعر إن لم يكن واقعاً فى صميم كينونته .

دراسة

# الحلقة المفقودة فى تاريخ « قصيدة النثر » العربية

شريف رزق

لقد كافح القارئ هذه الأشكال الشعرية الجديدة  
التي تفقده صوابه.  
ولكنها تغلبت أخيراً  
فاستمع لها، وانقاد إلى ما فيها  
من صدى تمثيله النفسى المستور.

\* جورج حنين

\* (التطور) - مارس ١٩٤٠



## تمهيد

على اثر اندلاع الحرب العالمية الثانية تأسست جماعة (الفن والحرة) (١) ، وفى العام التالى أصدرت مجلة (التطور) بومضت فى إقامة معارض الفن الحر وعقد الندوات وإصدار الكراسات الخاصة، وقد شكّل هذا التجمع ذروة الانفجار الحداثى الطليعى فى الثقافة العربية فى مصر ، وكان أبرز ما يميّز إبداعات هذه الجماعة : روح المغامرة الوثابة ، والقفز على أراض بكر ، والتشكّل خارج الأطر والحدود ، وتفجير أنظمة الأشكال الفنية القائمة والخروج على رؤاها ، وهو ما عبّر عنه ومسيس يونان بقوله :

« هكذا لم يبق فى وسع الفنان ذى الوعى فى هذا العصر أن يمتنع لنفسه بيتاً بين أحضان طبيعة فقدت فى نظره شفافيتها ولا أن يقنع فى الحياة بإطار زائف من الأشكال المنسقة أو المجازات المستعارة ، ولذلك نراه يعمد الآن إلى تفجير هذه الأشكال (٢) .

وقد استطاعت هذه الجماعة ، بهذا الوعى الحداثى الخالق ، صياغة الأساس لما سيصطلح عليه ، فيما بعد ، بـ « قصيدة النشر » بإجراءاتها الطليعية ، والمشكلة التى تواجه الباحث فى هذه المرحلة هى ندرة ما تبقى من هذه النصوص ، بحيث إن واحداً من أبرز شعراء هذا الجيل ، وهو كامل زهيرى ، لم يعد بحوزته - فى الوقت الراهن - أى قصيدة من قصائد هذه المرحلة .

وكان من أصدقاء هذه الجماعة ، المتفاعلين معها ولكن بنزوع مختلف : لويس عوض ، الذى استثمر آليات الشاعر الانجليزى ت. س. إليوت .

أما بدر الديب فقد كتب كتابه (كتاب

حرف الـ « ح » ) ، فى نفس المناخ التصحرى ، ولكن ضمن تجمع (البشير) .

أما أنور كامل (٣) - الذى أدار مجلة (التطور) فقد نشر كتابه ( الكتاب المنبؤ ) سنة ١٩٣٦ على إطار ما سيعرف ، فيما بعد ، بـ « النص المفتوح » مستغلا طاقات التداعى المر وإمكانات الصور فى تحرير الحلم والرغبة من أغلال التقنية .

وكان توفيق الحكيم ، قبل هؤلاء جميعا ، قد أنجز - فيما بين ١٩٢٦ - ١٩٢٨ العديد من النصوص الشعرية ذات التوجه السيريالى المر ، وظلت فى حوزته ، يشير إليها بين وقت وآخر ، حتى أخرج ما تبقى منها فى كتاب سنة ١٩٦٤ .

وكانت القيمة الكبرى التى برزت فى أعمال هؤلاء جميعا هى تشوير لفة الشعر ، وإعادة خلقها ، وتحرير الموالم المكتوبة فى الوعى وما وراء الوعى ، وأصبح هدف الشاعر هنا ليس بث حالة وجدانية بقدر ما هو إنتاج أثر سمعى مرجحه الكلمات نفسها ونظام ترتيبها (٤) . لم يعد الشاعر ، هنا ، ينطلق من فكرة جاهزة ، أو من موقف سابق ، بل من تدفق موجات الإيقاع وتجمع الكلمات وفقاً لهذا التدفق ، ثم يكون اكتشاف (المعنى) أو (الفكرة) تالياً لإبداع النص ، حيث يصبح الأساس هنا هو الخلق الفنى وما يبيته من لذة خاصة ، إذ أن « ما يميّز به الشاعر عن ذلك الرجل الذى يسطر النشر وفقاً لوزن وقافية هو أنه بدلاً من أن يذهب من الفكرة إلى التعبير ، يذهب - على عكس ذلك - من التعبير إلى الفكرة » ، وبدلاً من أن يبحث عن البراهين والمقارنات والصور بقصد توضيح أفكاره ويتحوّلها من المجرد الذى ولدت فيه

كبار فنانيها، كانت مصر تنوع بحركات ثقافية حية من اتجاهات مختلفة ، كانت جزءاً من الحيوية الثقافية العالمية .. كانت مجلة ( انيفور ) تنشر رسالة من بول فاليري إلى جماعة (المحاولين) ، وكان طه حسين ينشر في (الكاتب المصري) رسائل من أندريه جيد، وكان جورج حنين ينشر رسائل من أندريه بريتون إلى السرياليين المصريين» (٧).

تفاعلت شعرية السيريالية المصرية تفاعلاً مباشراً مع حركة السيريالية العالمية، متحررة من وطأة الموروث الشعري العربي التقليد ، ونشرت إنتاجها الإبداعي بالعربية وبالفرنسية ، «بالمعنى الأوسع للحدثة تنظيراً وممارسة ، منذ الثلاثينيات .. وهي البداية التي اتخذت بعد ذلك بعقدين جسدها الأكمل في بيروت» (٨) ، فشكّلت بهذا الحضور الطبيعي القناة الأساسية التي ستؤدي إلى مشهد الشعر النثري الراهن، في شكله الأماسيي: «قصيدة النثر» (Prose Poem) وقصيدة «الشعر الحر» (Free Verse).

وهكذا تواشجت هذه الحركة بمثيلاتها الفرنسية التي كان لها تأثيرها الفاعل في التاريخ الشعري ، بتعدد أوجه (شعر النثر) حينما شرعت في البناء بمعزل عن الموروث وتعلميم الأعراف الشكلية وإعادة تقييم للوظيفة الميتافيزيقية للشعر (٩) (عبر) الكتابة الآلية المتدفقة ، هذا المبدأ الذي يراه بريتون (١٨٩٦-١٩٦٦) سبباً «كيلا يتحدثون معنا عن التقطيع الشعري» (١٠) ، ليس هذا فقط ، بل إن المفهوم السيريالي ينهض على نقض مفهوم (القصيدة) القديم الذي يشير إلى «نتاج مركز ، إرادي ، خاضع لضرورات

الملموس نجده لا يفتأ يستخرج نغمات ذاتية كما لو كان يخرجها من صقارة موسيقية ، وهو يرسم مقدماً بأبجدياته الشعرية ورنينها كلمات لم يكن يعرفها بعد ، كلمات يخطئها (٥) . وهنا لا تكشف (اللغة) عما وراءها فقط ، بل تكشف عن ذاتها قبل ذلك ، «تصبح تجربة الشاعر هي أنه بدلاً من أن يعرف الأشياء أولاً بأسمائها يلوح أنه يحدث اتصال ساكن بينه وبينها ، ثم يحدث أن يستدير نحو هذا النوع الآخر من الأشياء ، التي هي الكلمات بالنسبة له ، يلمسها ويتحسسها لكي يكتشف فيها ضوئية صغيرة خاصة بها» (٦).

## جهود السرياليين المصريين (جماعة الفن والحرة)

في الوقت الذي كان يهيمن على الواقع الإبداعي المصري خدر رومانسي زاخم في منتصف الثلاثينيات وطوال الأربعينيات - جاءت حركة السرياليين المصريين انفجاراً طليعياً اخترق فضاءات الشعرية العربية في مصر.

والواقع أن مصر، في هذه الحقبة ، كانت تعيش استجابة ثقافية كبيرة تتواشج مع حركة الثقافة العالمية ، فمصر - التي كان يعيش بها بعض الكتاب والشعراء الأجانب والمتحضرين ، الذين يكتبون بلغات أجنبية - كفافيس (١٨٦٣-١٩٣٣) ، الذي ولد وعاش في الاسكندرية وظل ، يكتب باليونانية - ومنهم مصريون كانوا يكتبون بلغات أجنبية - كانت جزءاً من الحيوية الثقافية العالمية ، كان كبار كتاب وفناني العالم يحرمون على زيارتها ، وكانت تربط بعضهم علاقات مع

فنية بحث (١١) ، وإعلاء دور التدفق اللفظي الكثيف ، المتحدر من اللامعوى للتشكل فى مجال (قصيدة) أخرى ، ولا شك أن (شعراً) له هذه الطاقة المتمردة سيجد له مجالاً خصياً للتحقق الذاتى فى رحابة (النثر) حينما يفارق أنظمة (الشعر) الصارمة . بل لقد ذهب شعراؤنا السيرياليون أبعد من هذا حينما انتهجوا النزعة الدادائية ، التى تعد أشد النزعات الإبداعية تطرفاً وغلوا ، بما تقوم به من تقويض وتشويه لأنظمة الكتابة وإفراغها من كل مضمون مستقر ، وينتج (الشعر) هنا على أنقاض اللغة:

« عند مدخل قوس الكنيسة  
حيث تجري مباحثة شرعية

رجل يستعمل صيغة العاشر موهناً عن  
الماضى

يخطو خطوة راقصة نحو صندوق بيضى  
الشكل

يتضمن هدايا عيد الفصح  
فينال أغلبية الأصوات

فى شركة تجارية أو حزب سياسى  
قابل للتجزئة » (١٢).

هكذا جسدت هذه الشعرية قفزة خارج الأفق ، قفزة كاملة ، ومبكرة . كان مفهوم المرية- الذى تجسد فى هيمنة وعى حدائى صارم يخرق وعى هذه المرحلة الرومانسى- كاملاً لديهم : سياسياً ، واجتماعياً ، وإبداعياً ، ودينياً (١٣).

وكانت هذه الشعرية تعبير عن وعى نخبة النخبة ، بحيث وجدنا التآزر الحقيقى لها صادراً من تلقاء الأدباء والفنانين الأجانب المقيمين أو القادمين إلى القاهرة أو الاسكندرية ، وكانت الحركة ذاتها « تضم

أجانب ، لكنهم أجانب مستشرقين متحضرين » (١٤) ، يتواشجون مع الطبيعة المصرية المبدعة ولا يمثلون اختراقاً من القوى المحتلة ، ومنهم الشاعر البولندى الأصل : سام كنتروفيتش (١٥) ، كما أن معظم إنتاج بعض أفراد هذه الجماعة لم يكن بالعربية ، فجورج حنين- الذى ارتبط اسمه بالتجمع السيريالى الذى قاده بريتون- منذ ١٩٣٦ وحتى ١٩٤٨ (١٦) - نشر جل أعماله بالفرنسية ، وأغلبها خارج مصر (١٧).

واللافت أن هذه الحركة لم تنل المؤازرة الحقيقية من تلاميذ الأدب الفرنسى المصريين الذين تربعوا على قمة المشهد الأدبى حينئذ وتسمنوا ذراه بومهم : طه حسين وتوفيق الحكيم ومحمد حسن هيكل.

ولقد كان جورج حنين المهرك الحقيقى لهذه الجماعة ، وكان همزة الصلة بين زملائه المصريين وشعراء السيريالية الفرنسيين ، وكان بعضهم يلجئ لدعوات جورج ويحضر إلى مصر ، ومن هؤلاء : هنرى ميشو وإيف بونفوا (١٨) ، وفى نهاية (١٩٣٥) كتب جورج أول خطابات له لأندريه بريتون ، وطرح فيه عدة اقتراحات وفى رده- المؤرخ بـ (١٨ أبريل ١٩٣٦) - كتب بريتون لجورج : « يبدو لى أن الشيطان له جناح هنا والآخر فى مصر » (١٩) . وفى (١٦ يونيو ١٩٣٩) كتب بريتون إلى جورج فى رسالة : « أنت واحد ممن أفنقدهم فى باريس ، ولاسيما وأنت لست فيها دائماً ، يتكيد أكثر ، أنت أكثر من أهتم بآرائه ونشاطه فى هذه الفترة » (٢٠) ، ويذكر بريتون لجورج ، فى رسالة بتاريخ (١٦ يونيو ١٩٣٩) : « أحب كثيراً قصيدتك النقية من كل شائبة والتى

تدوى بوضوح في هذا الضباب الخفيف» (٢١). وهكذا أثبتت السيربالية المصرية حضورها الخاص ، ودلت على أنها لم تكن مسبقاً أو ظلاً للسيربالية الفرنسية، وقد شدد على هذا المعنى : كامل التلمساني حين قال: «إن السيربالية ليست حركة فرنسية محضنة .. ليس للفن بلد» (٢٢) . وأصل لرأيه يأمله من قبيل : عروسة المولد الحلاوة ذات الأيدي الأربع عرائس القراقوز الصغيرة ، وحكايات أم الشعور ، والشاطر حسن ، وغيرها من آثار الألب الشعبي الملقى الصميم» (٢٣).

وعلى قلة ما وصلنا من شعر السيرباليين المصريين فإنه يميز عن إيقاعية جديدة على الشعر العربي ، وعن تجسد جديد للخطاب الشعري ، وعن وجدان حدائي مركب ينزع إلى صفاء اللحظة الشعرية ، وتحرير تيارات الذات من كل قيد هيمن عليها.

وإذا كانت الكلمة - كمكون إبداعي - تتضمن حقيقة خاصة بها ، ووظيفتها الإشارة إلى الأشياء ، ولكنها هي في ذاتها أيضاً شيء ، وبصفتها شيئاً تستحق الانتباه » (٢٤) ، وباعتبار أن النص عالم من الكلمات : يتجسد ويوحى في ذات الوقت فإن هؤلاء الشعراء قد راوحوا بين هذين البعدين: التجسد والإحياء سعياً إلى الإمساك بحرارة التجربة التحتية وظلاحتها وإلى التوحد مع حركة الباطن، وبرز ذلك عبر مجموعة أدائيات وآليات منها:

ألية الكتابة التي تستجيب لتدفق حركة الشعور عبر التصوير الذي يتشابه فيه الحلم بالواقع واليومي البسيط بالشعوري ، وكسر العلاقات الموضوعية ، وتداخل المشاهد

والرؤى وامتزاج المبتذل بالسامي والثر بالتبيل، وكسر منطق التضاد، وإعادة البكارة إلى التعبير الشعري . كل ذلك للقيض على مناخ حالة شعرية متوهجة ، بخطاب شعري طازج وطافح بروائح التمرد والغرائبية والسخرية والعنف الذي ينقض على الزيف وعلى أباطيل التناقض الظاهري نقرأ لحن تلمساني:

« كما أعشق الفساد

أحترم رجال الدين

ألتهم برتقال الجيران

أنتزه في العداوى الرسمية مع الموظفين

تعمّر وحنثاني كما امرأة

ولكى لا أهرق المكان

أشعل سيجارة وأبصق» (٢٥).

هكذا طرحت هذه الشعرية قانون الإيقاع الخليلي الموروث ، وتختل عن آليات البلاغة القديمة وإجراءاتها المنتجة للدلالة ، واعتدت على انفتاح الذات على عوالم اللغة وعلاقاتها وعلاقة الأشياء بالأشياء لتخليق حالة شعرية هادئة وهادئة مأ.

لقد أسست هذه النصوص لشعرية الحادثة الشعرية التي اقترحتها على المشهد الشعري وجسدت بتحقيقها النفساني شقا للألق الجمالي المجالي لها والسابق عليها . وإذا كانت قصيدة (الشعر المثنوي) قد أنجزت (الشعر) متحررة من سطوة العروض فإن قصيدة السيرباليين قد فعلت ذلك وتجاوزت أفق الوعي الرومانسي البسيط -

الذي أسست عليه قصيدة (الشعر المثنوي) مشروعا - إلى وعي حدائي ثوري مركب لا تكون قصيدته إقراراً لتسورم الذات أو استجابة فورية لزواجب الشعور ، وإنما نتاجا

لتجربة متشابكة الملامح ،مترامية الحدود،  
بعيدة الأصوات ،وهو ما ستكشف عنه  
النماذج الآتية:

انتحار مؤقت(٢٦) لجورج حنين(٢٧)

في أعماق الأدراج الزرقاء  
التي رحلت مفاتيحها إلى الأقفال  
المتوحشة

وتاهت خطاباتنا في سوق الاعترافات  
في أعماق الأدراج الملونة بلون التلميزة  
بين سيجارة ذابلة وصفعتين  
يرج تاريخهما إلى الغضبية الأخيرة  
يحدث أحياناً أن تلتقط

شفاه مرة

تتلو كلمات قريبة

تهبط كالصنى

منحدر الصوت

شفاه نادرة مختصرة

تتفتح لتدع جاسوساً يمرُّ

وهو متخف في فرقة عازفة

لا أعرف أبداً أي لحن

يتشبث بطوق من اللهب

والآن تقف النافذة

بلا عمر ولا ضوء

شقيقة الشفاه المرة

فإنه منها تدخل الأعصاب الهائجة

متلبسة أيادي بغيرية

تقطع رهوس الضياء

بعد الحب

على مائدة ما

شيء يبتسم خلال كل نعاس العالم

إنه وجه

لا يلحج أبداً

ولا يتنسى أبداً

وجه تفرجه

ثلوج الذكرى التي لا تنتهي

إن هذا النص يتحقق تحققاً مغايراً لما  
معرفة في تجارب (الشعر المنشور) رغم  
صدور الشعرية في الصاليتين عن فضاء  
(النثر) وبإيقاعات خارجة على دوائر الخليل  
العروضية- وهذا التحقق المغاير نتاج لوعي  
نصى حدائش مغاير ،ولطبيعة التجربة  
المغايرة التي ستبدي تبدياً مغايراً ، بإداه  
يعتمد على إقامة علاقات جديدة بين الكلمات  
،وعلى التصوير الخلاق الذي يستثمر فاعلية  
المخيلة الحسية ويؤسس مشهده بمعزل عن  
أليات المجاز البلاغي القديمة.

«شفاه نادرة مختصرة / تتفتح لتدع  
جاسوساً يمرُّ/ وهو متخف في فرقة عازفة»  
، وثمة مقدرة جليلة على كبح التسايل  
الوجداني وتشكيل التجربة بصورة تخرج  
ألياً من حركة الشعور طازجة وكاشفة عن  
إيقاعية ما تحت الوعي وما بعد الواقع. ثمة  
علاقات جديدة بين الكلمات ،ومنطق جديد  
للغة ولعلاقات الأشياء ببعضها البعض ،وهو  
منطق يتخطى حدود المنطق (المؤمسي)  
فينتقل من مشهد بعملة غريب إلى مشهد  
آخر يليه بعلاقات التركيب ولكنه انتقال  
مجاغت للمنطق المؤمسي العام ، ويزداد  
انفصاله عن هذا المنطق بامتداد (الصورة)  
«حيث لا رابط (منطقياً) ، بل انتهاكات حادة  
للمألوف ، وسعى لإفراغ البناء النصي من  
رواسب (المعنى المؤمسي).

وما يميز شعرية (قصيدة النثر)  
السيرالية هنا عن شعرية (الشعر المنشور)  
هو الاختلاف بين الطبعيتين : طبعية

## الجمجمة المحطمة (٢٠) لأحمد رشدي

ها هو ذا يطوف  
فى كل الدنيا  
بلا مقصد ولا غاية  
بلا رفيق فى الحياة:  
كلب ضال جريح  
نئى عن الأهل والصحاب  
بعدما نئى عنه الخبز  
لا يمطف عليه أحد  
ولا يهتدى إلى وجهه فى الحياة  
الكل ينفر منه ويهرب  
كأنه منحوس الطالع  
الكل يخاف أن يجور عليهم نحسه  
إنه يحوم فى دائرة منهزلة  
منفصلة عن معشر الأحياء  
كالمرضى بالجدام  
الخبثون المطرودين المعرومين  
إن حلمه فى الحياة قد طال مداه  
فى نقطة مخيفة أصبح  
يقظة مفزعة يرى فيها نفسه تنشط  
وروحه تتمزق  
إنه لن يعتب على أحد  
لن يعتب على الذين اضطهدوه  
وساموه العذاب  
فنفسه أحق بهذا العتاب  
نفسه التى قنعت بهذه الحياة  
ورضيت بهذه القيم  
المملوءة بالقدر والغيانة  
ونكران الجميل.

سنلاحظ هنا آلية أخرى ، غير ما وجدنا  
عند جورج ، تتجلى فى هيمنة فاعلية السرد  
(القصصى) الراصد ، التى تستمدى طاقة

(حدثائية) وأخرى (رومانسية) ، طبيعة مركبة  
وأخرى بسيطة ، طبيعة تشكيلية وأخرى  
غنائية ، ويتبدى لنا هذا بوضوح إذا وضعنا  
هذا النص فى مقابل نص من الشعر  
المنثور) وليكن (حياتى) لصالح الشرنوبى  
(١٩٢٤-١٩٥١) الذى منه:

« حياتى دمية لم تتم  
فقد شوه خلقها مثالها الفنان  
بعد أن أودع فيها من ذاته أروع المعانى  
وأبدع الأفكار

ولكنها معان سجيئة .. وأفكار مقيدة  
لم يان لها أن تطفو  
فالدمية خرساء العين زنجية اللسان  
أراها فى خيالى كأنها تنادى الزمن  
أيها المجنون فى هدوه  
أمض بى إلى خالقي  
فإنى أرجو أن يذكر عني أنى شقية  
من يوم كنت فى يديه  
لا حول لى ولا قوة » (٢٨).

فبينما يعتمد نص الشرنوبى على  
خصيصة رومانسية خالصة هى : التسايل  
الوجدانى الألى الحر ، يعتمد نص جورج على  
طاقات الجفلة السيريالية ووعيتها الحدثية  
فى تشكيل بنىة تصويرية مركبة  
ومتراشجة بعناصرها وعلاقاتها التى تقود  
إلى صفاء اللحظة الشمسية بطزاجتها  
التشكيلية . وقد كان جورج يرى أن التحقق  
الإبدعى سيقودنا إلى تغيير الشخصية  
المصطنعة التى اضطرننا المجتمع أن نتكيف  
بها معه ، وأن هذا الطريق سيؤدى إلى  
التحرر النفسى الذى اعتبره مقدمة للتحرر  
الاجتماعى (٢٩).



(الإخبار) لا تشكيلية (الإنشاء) بحيث سيبدي لنا مشهد مسرود ، يتحول الإنسان فيه إلى (كلب) - أو يتأنس (الكلب) - في لحظة انفصال عن الجماعة الوحشية ، وتشدد الشعرية هنا على الصورة الكلية للنص والتخلي عن الصور الجزئية وسيستدعي هذا هيمنة فاعلية (الخبر) على إمكانات (الإنشاء). ولقد نجا النص من الهيجان العاطفي الرومانسي ومن التهاك الوجداني الآلى ، وإن تبدت فيه بعض تعبيرات مباشرة ، ولو أمكننا إعادة كتابة النص في سطور مكتملة لظهرت (النثرية) بحدّة ، غير أن هذا غير مشروع من الناحية الفنية ، لأن توزيع الشاعر لسطور نصه يرتعن بحركة التجربة الداخلية ، يدها وجزرها ، وتمكن بتجسدها المادي حركات الإيقاع الشخصى كما أن الإيقاع البصرى جزء من إبداع النص ، وهو ما يتآزر مع إيقاع المعنى الذى تحدّثه ذبول الجملة وهى تنتهى لتتصل بما يليها . وهكذا يمثل هذا النص حالة من حالات العداثة الشعرية ، ولا يمثل بالتمديد شمرية النص السيريالى.

**يصنعون الموت (٢١) لكن تروفتش**

**وهج الآتون يتألق**

**دائما**

**المعدن يتخذ أشكالاً إجرامية**

**والهزيمة العديدة تتكون**

**فى أعماق البودقة الهائلة**

**جدران المستع المخترس**

**ترتفع دون انقطاع**

**من الجهد الموهق**

**على الرقاب النحاسية**

التي لو انتفضت فجأة لجلعتهم يفرّون  
على الظهور اللامعة من العرق  
والجزئيات الكهربائية  
سوط الجلادين المذهبين مرفوع بلا رحمة  
هنريهم بالعمى .. أعشى عيونهم  
خطباء مخبولون ،  
العبان يقلد القياصرة الدمويين  
جلبة للأشياء فارغة  
العمال يصنعون الموت

**كوابيس فولانية**

**تولد**

**هلوسة**

**ممكّنات للمهلك : كروية وبيغسواوية**

**ومدببة**

**إنتاج كيميائ جهنمية**

**أزيز هوائى**

**وجوه مفزعة**

**وتتويج للهجمة الإنسانية**

**هاهنا سيتجلى التشكيل الشعرى الذى**

**وجدنا آلياته (العامة) الحكمة عند جورج -**

**ومنجدها عند كامل زهيرى أيضا- حيث**

**التعبير الطازج الذى تتشكل حركاته**

**التصويرية السريالية عاكسة مناخات**

**التجربة النابضة بالتمرد والقهر والطغيان**

**عبر يلافة المخيلة السيريالية : (جدران**

**المصنع المغترس/ ترتفع دون انقطاع/ من**

**الجهد الموهق/ على الرقاب النحاسية/ التى**

**لو انتفضت فجأة لجلعتهم يفرّون/ على**

**الظهور اللامعة من العرق/ والجزئيات**

**الكهربية/ سوط الجلادين المذهبين مرفوع**

**بلا رحمة) . ووهج الإيقاع يتبدى صاعداً**

**بعدة وتكثيف نابضاً ومتنامياً وطافحاً**

ومتداخلة ومفاجئة تقود إلى انهيار القتابع  
المسردى وتناثره . وبهذا يضع النص لذاته  
نظاماً لغوياً خاصاً تهيمن فيه بلاغة الخيلة  
السيرالية في تشظ وتجاوز وتكثيف شديد  
يتجلى الإيقاع خلاله:

(أحرك النافذة من العائط إلى العائط  
حتى تطل على السماء / حين يهطل المطر  
يدأى المستدتان حديد) ، هكذا يؤسس هذا  
النص شعريته معتمداً على تجلى البنية  
المصبحية ، فكل سطر يمثل حبة تتجاوز  
غيرها ، ولا تتماهى معها . والشاعر حينما  
يستخدم أدوات البلاغة القديمة فإنه يحركها  
لتؤدى أداءً جديداً لم تمنحه من قبل (كالشعر  
فى الماء أحس الوحدة) : و(ثدياك أبيضان  
كالصيف).

ومن هذه النماذج نتبين سعى هذه  
الجماعة إلى صفاء اللحظة الشعرية من كل  
شائبة ، وإلى الفلق الغنى المبتكر ، وإلى  
اللذة الذاتية للشعر ، ونتبين رغبتهم فى  
الإبداع المدهش نى النزوع المتوسّط إلى  
الاكتفاء الجمالى بالوظيفة الشعرية ، وهو ما  
يحقق تأكيد بولدير (١٨٢١-١٨٦٧) على أنه  
« ما من قصيدة يمكن أن تكون عظيمة ، نبيلة  
بجديرة بهذه التسمية إلا تلك التى تكون قد  
كتبت بقصد إشباع لذة كتابة القصيدة  
فحسب » (٣٤).

### ومن أصدقاء جماعة (الفن والحرية):

لويس عوض: (١٩١٤-١٩٩٠)

قريباً من جماعة (الفن والحرية) كان  
لويس عوض- الذى تربطه بأعضائها صداقة-  
عاكفاً على صياغة شعرية أخرى تحتشد  
بالإحالات المعرفية الكثيفة ، شديدة الإفراط

بمناخات التمرد. ويعكس هذا النص موقفنا  
حاداً ضد طبقة ذلك العهد ، ولكن يتأتى عبر  
لغة تصويرية دالة ، فالتهاويل التى تتبدى  
فى مخيلة النص ليست تهويمات مجردة  
ومجانية: (وهج الأتون يتألق / دائماً/ المعدن  
يتخذ أشكالاً إجرامية / والجريمة الحديثة  
تتكون / فى أعماق البودقة الهائلة) وبهذا  
يؤشر هذا النص إلى أن حركة الإبداع  
الشعري لهذه الجماعة لم تكن بمنزلة عن  
حركة الواقع وعن قضاياها الأساسية الملحة.

### من تجارب

(كامل زهيرى) الشعرية (٣٢)

ينام رجل على كرسيين وفمه فى أعبد  
محيط

فى الملقوم مسرح

وفى المسرح نهر

القلق بن القلق

الضحك بن الضحك بن الضحك

كالشعر فى الماء أحس الوحدة

من يد جيدة تمر على الوجه المتعب

الأبيض أمام الأبيض أمام الأبيض

ثدياك أبيضان كالصيف

أحبك

أهبطك

حين أقسم

له

أحرك النافذة من العائط إلى العائط

حتى تطل على السماء

حين يهطل المطر

يدأى الممتدتان حديد (٣٣).

يتميز السرد الشعري عند كامل زهيرى  
فى هذا النص بخلخلة التوالى السردى  
المعروف ، وذلك عبر جمل متشظية

فى مزج الثقافات العالمية فى مجرى تجربته  
«اقتناعاً بوحدة (العرق) الإنسانية لا بوحدة  
(التجربة) الإنسانية» وبالتالي وقعت هذه  
التجربة فى فخاخ خبرتها المعرفية وفى  
آليات التشاؤف بحيث يبتدىء لويس نصه  
(الحب فى سان لازار) (٢٥) هكذا:

«فى محطة فكتوريا جلست ويديى مغزل  
وكان المغزل مغزل أوديسسوس  
عقواً إذا اختلفنا أيها القارئ  
فقد رأيتهم ، رأيتهم سكان الأرجو ،  
وجلبهم من النساء

ارتدين البنطلونات ولبسن أحذية  
كاوتشوك» (٣٦)

لقد تركت هذه الضميرية حركة التاريخ  
وظلال المكان والاستجابة الانية لتيار  
البشعور ، لتؤسس لضميرية (الثقافة  
الإنسانية المركزية) . ونظراً لتكدر أشتات  
المعرفة واختراقها المتعدد لمدى النص كان  
على الشاعر أن يذيل -هذا النص وحده- بما  
يربو على الثلاثين هامشاً ، وقد أدى هذا  
الإفراط فى الإحالات إلى تشتيت مركزية  
التجربة الإنسانية فى أقطار الثقاف:

«بوزيدون . أيا من توصل الملاح إلى  
زوجه وبنيه كلما اكتمل  
القصر وجذب المياه ها اكتمل القمر  
وارتفع العيب الأبيض إلى  
نحور الصفور والأرجو لما تزل وراء  
الأفق

لقد نفذنا معى من الصوف . وبنيلوب لم  
تبسط بعد الشراع .  
أواه!!

لقد نفذ ما معى من الصبر فكسرت  
مغزلى وألقيت إلى أسماك المانش

لكن بنيلوب جاءت أخيراً . أواه مرة  
أخرى  
ليتنى لم أعظم مغزلى ولم ألق إلى  
أسماك المانش  
إنها بنيلوب . أقسم إنها بنيلوب . عرفت  
إذ صدقتنى عندما

قصصت عليها حكاية المغزل ولم تطلب  
إلى أن أعود إلى أسماك

المانش لأجادلها فى استرداد المغزل» (٣٧).

وهذا الانفتاح المطلق على المعرفة  
الإنسانية المتنوعة يؤكد انتماء الشاعر إلى  
تجربة الشاعر الانجليزى ت. س. إليوت  
(١٨٨٨-١٩٦٥) فى قصيدته: (الأرض  
الضراب) : ١٩٢٢ ، التى حفلت بالإحالات  
والإشارات وبإخال لغات أخرى على لغة  
النص ، وهو ما فرض على إليوت إلحاق  
النص بملاحظات جسيمة تشير إلى مصادر  
الاقتباسات بها هو لويس عوض يكتب فى  
نصه المذكور:

«لأنى سمعت مارك أنطونيوس يقول:  
theres beggary in the love that canbe reck-  
oned.

وفى سان لازار نزلنا  
وحمل دون جوان هقبة مريم المجدلية  
وفى سان لازار نسيت مريم المجدلية ما  
حدث لها فى حواري  
أورشليم

نسيت أن المسيح رجم راجمها بكلام من  
سجيل.

كما نسي سان لازار أكفانه فى مخزن  
المحطة وسار معنا

ليشستري ثم الفلول وقدحاً من  
الوكوتياك» (٣٨).

## المغامرة الشعرية

لبدر الديب (١٩٢٦) في كتاب  
حرف الـ «ح»

في أواخر الأربعينيات شرع بدر الديب في كتابة نصوص (كتاب حرفه «الح») طامحاً إلى إنجاز كتابة شعرية حرة خارج الأطر المهيمنة . وبعد مرور أربعة عقود كاملة تأمل بدر الديب هذه التجربة -التي كان قد نشر بعضها في مجلة (البشير) (٢٩) -رامسداً إياها في خضم الظروف التي أحاطت بها، موضحاً أنها : «كلام كتب عام ١٩٤٨ ، كتبه شاب في الثانية والعشرين من عمره، والشاب مصري عربي أفريقي تحيطه فواجع حضارة القرن دون أن تكون له حماية إلا من إنسانيته الجردة ، ومن قدرته الفردية على مساواة تجربة الخلق الكوني ليفهم ويعرف ، وقد أحس الشاب حينذاك أنه يرفض التاريخ المكتوب والذي يصنع آنذاك وأدرك أن قوالب التعبير تعمية وأن طرق المعرفة غير مفضية إلى الحقيقة» (٤٠) . وانطلاقاً من هذا الوعي رأى أن خير طريق هو أن يقتصر الطريق إلى المعرفة بحواسه وبغورات تخيله وتصورات جسده المتوقد بالمعرفة الطليعية ، وبهذا جسدت هذه التجربة ولاهـا الكامل لمركبة الذات المبدعة ، نازمة « الفوص الباطن ، هذا الاستبطان من أجل الإبداع المعرفي والإبداع الأدبي ، هذا الاجتهاد المغامر للخروج عن المألوف السائد» (٤١).

والجدير بالذكر هنا أن الحضور الذاتي لا يتمثل في صورة وعى رومانسي بسيط، بل يتبدى في حركة وعى حدائش مركب . وبهذا الحضور الذاتي الحدائش استطاعت الذات

الشاعرة أن تستحوذ على جنبات الفضاء النصي مشكلة حركتها الفاصلة على المشهد بحيث لم يعد «وجود الشيء سوى الوعي الإنساني ، يبني دائماً ، يعدل ، يعيد بناء عوالم جديدة» (٤٢).

«في شير أوقات الراحة والهدوء كنت أتدلى مشنوقاً من سطح غرفتي  
كان العالم تحتى دائراً يتحرك في خطوطه وكنت أرقبه من عل  
لساني بارز وأعدائي جاحلة  
أنا المتحرك الواقص في جيئه .. في روحة

أنا الساعة الداقة،  
لنا وقت العالم المصاحب المضطرب من تحتى

خطوة لليسار وواحدة لليمين  
وأخرى لليسار وثالثة لليمين  
بالتوتر الرتيب  
ياحركتى الضائمة المعلقة . لقد أضمت  
أرضى وأبعاني وأنا أحيا وحدي  
وحدي في الهشيم الأسود الباهت في  
الدار المشبوبة في الصديد

يابعد أبعاني ، يا فجمعتي في الحركة  
يا فراغ الرقصة المشدودة المتشنجة» (٤٣)  
وهكذا «كان التحرر من قوالب الكتابة الشائبة .. هو التبدى الشكلي أو الظاهري للتحرر من قوالب التفكير الجامدة» (٤٤) . بحيث برز في هذه التجربة هاجس العودة إلى المعرفة الذاتية الحسية والمعرفة الحسية ، انطلاقاً من خبرة الجسد ، ومن الوعي المتشظى المتشبه بالمرئى والمحسوس من ناحية ، وبجماليات الخيال من ناحية أخرى» (٤٥) وبرزت الكثافة والتركيز

الجمال في العبارة سعا يشكل بترأ في علاقات التراتب العياري وتكرار بعض الصيغ أو الكلمات في تدفق لغوي مشحون بالإيقاع الحاد والنبرة المتوترة الصاخبة . يصبح النص بهذا الشكل : ساجة هادرة بانفجارات غنائية موصولة أشبه بهذيان ميتور الجمال ، يخلط الكلام ، ويسوق شظايا كعمم متوالية .

وإذا أمكننا - على أقل تقدير - ردّ هذه التقنيات إلى آليات الشعر الحدائى الفرنسى وبخاصة رامبو ( ١٨٥٤-١٨٩١ ) فى : ( فصل فى الجميم ) - دون أن نطرح احتمال اطلاع أنسى على كتابات بدر الديب - فستكون الريادة العربية لقصيدة العبارة ذات البتور والشظايا فى مجال ما يسمى به قصيدة النثر - من حق بدر الديب لا أنسى ، برغم كل صراخ أنسى وحججه ( المستعارة ) فى مقدمة ( لن ) .

وبهذا جسدت تجربة ( كتاب حرف الـ ح ) قفزة فى المشهد الآتى .

لا ، لم تعد بعد

لا لم تعد بعد تلك التى أنتظرها . انتظرتها الليل كله ، كان الليل الطويل ينيسط على روحى فأحسسه متعمقا أصيلا كأنه لا يطول .

كنت أنتظر وأنتظر وليس أمامى إلا الليل ، إلا اللحظة القادسة منه ، منه هو . كان الليل انتظاري . ولكن كنت أنتظر كسائنات النجوم لإوافرة تترامى على عيونى فأحسها بداخلى المتوحد لا تضئ ولا تبرق ، أحسها فى داخلى توحداً وباباً لمسرب طويل طويل كله ظلمه .

ليست الظلمة قصدى ولكنها نصيبى .

والتفاعلات النصية مع نصوص أخرى تلتحم بها ، ويس من العسير أن نلخص مناخات رامبو سارية فى أفق هذه الشعرية ، وبهذا الوعى الإشكالى المركب جسدت هذه التجربة شقاً للأفق الرومانسى الذى هيمن على المشهد الإبداعى للشعر المنثور ، يوعىها الحدائى التركيبى وخبرتها المعرفية والعرفانية وجيشانها الإيقاعى المتدفق الموار ، سابقة بذلك - بعشرة أعوام كاملة - ما سيطرجه يوسف الخال فى برنامجيه الطليعى عن « مستقبل الشعر فى لبنان » - فى ربيع ١٩٥٧ - وهو البرنامج « الذى أعت مبادئه على التعبير عن التجربة الميائية كما يعيها الشاعر بجميع كيانه واستخدام الصورة الحية وما يتبعها من تداع نفسى يتحدى المنطق ويحطم القوالب التقليدية واستبدال التعابير والمفردات الجديدة المستمدة من صميم التجربة وحياة الشعب بالتعابير والمفردات القديمة التى استنفذت حيوييتها ، وتطوير الإيقاع الشعرى المربى وصله على ضوء المضامين الجديدة التى لا تترك للأوزان التقليدية أية قداسة ، يضاف إلى ذلك وعى التراث الروحى / العقلى العربى وفهمه على حقيقته دون خوف أو تردد ، والفوص إلى أعماق التراث الروحى / العقلى الأوربى ، والتفاعل معه فى موازاة الإفادة من التجارب الشعرية التى حققها أدباء العالم » ( ٤٦ ) .

كما ستجسد فى ( كتاب حرف الـ ح ) تقنيات شعرية ستظهر بعد اثنى عشر عاماً بكثافة لدى أنسى الحاج ( مواليد ١٩٣٧ ) فى عمله الأول ( لن ) : ١٩٦ : بحيث الاعتماد على إقامة خلخلة فى بنية المرء الشعرى بتداخل

أنا أفتح يدي على عدم، أفتحهما  
فأحسهما نجوما بعيدة، أحسهما بياضاً  
وراءهما سرب.

أنا أستحيل ظلمة وانتظاري المتوقر.  
ليل . ليل ليل ليل في الدائرة ، ليل في  
النجم ليل في روي الدائرة الوامضة.

أنا أتحرك أتحرك في ظلمتي ، أتحرك  
بوميض الخافت . ولكني أتحرك أتحرك في  
دائرة دائرة ، أتحرك لا أمام ولكن طول  
طول مترام من سرب

حريتي المسلوقة تبتلعها الظلمة كأنها  
أمل  
كانها هي (٤٧).

وقد أرجع محمود أمين العالم أهمية  
تجربة حرف الـ «ح» إلى قيمتين أساسيتين  
تؤكدان على حدثاتها، وتشتمل الأولى فيـه  
تجاوزة وتخطية للنهج البلاغي السردى  
القديم سواء في البنية الشعرية أو  
القصصية أو المسرحية بفحرف الـ «ح» في  
الحقيقة بنية شعرية تجمع داخلها بين  
الأجناس الأدبية الثلاثة .. بنية حرف الـ «ح»  
برغم استفادتها العميقة والفنية من الثقافة  
الغربية في أرقى مستوياتها وخاصة كتابات  
كافكا وكير كجار د إلا إنها تمنع من الثقافة  
العربية في أرقى مستوياتها الأسلوبية  
والبلاغية وتتجاوزها وتخرج عليها من  
داخلها ، ويتمثل هذا التجاوز في السمات  
الأسلوبية والبنائية التالية : سيادة  
الاستبدال والتداخل الاستعماري والجازي  
والخروج على منطقية السرد وتعاقبيته ،  
وبروز الوثبات المباشرة المتعارضة  
للمناقضة، وسيادة منطق الوجدان تخلصا  
من المنطق الاستدلالي الاستخلاصي إلى

جانب صدور الأوصاف من أعماق الظواهر  
والأحداث ومن وظيفتها الفاعلة المؤثرة لا من  
خطوطها ومظاهرها الخارجية، فضلا عن  
بروز بنية تبشيرية رسولية ذات إيقاع  
سحري مأسوي جاد . وتحقق هذه السمات  
في وحدة تعبيرية على درجة عالية من  
الاتساق الفاص المميز . أما القينة الثانية  
لعرف الـ «ح» فهي هذا الفنى الوجداني  
والعرفاني والمعرفى الذى تحتشد وتزخر به  
الخبيرة الصية العارة لمقطوعات حرف  
الـ «ح» (٤٨).

ويتفق إدوار الخراط مع محمود أمين  
العالم في الرأي حول عمق انتماء بدر الديب  
إلى التراث العربي وإلى التراث الغربى  
على السواء . وهو انتماء حى متجدد مدرك  
وعارف لذاته، وعينه على المستقبل مهما  
ضربت جذوره في كتلة الماهى.  
«ولذلك فإن تقنيات الكتابة عند بدر  
الديب تقراوح من أساليب النجوى إلى  
التقرير، ومن السرد القصصى إلى التحليل  
الشعرى، ومن المراقبة والسفسرية إلى  
التناس اللفظى والتاريخى، ومن المقطوعات  
القصار إلى المطولات المسهب» (٤٩).  
وهكذا تتواشع في البنية الشعرية لحرف  
الـ «ح» عدة فواعل أهمها : الاستفادة من  
منجزات العادة الغربية، بخاصة لدى رامبو  
وكافكا وكير كجار د وهولدرلين ، بجانب  
استثمار إمكانات أساليب السرد العربى  
الأسيلة ، ومزجها بلجواء وآليات (العهد  
القديم).

### توفيق الحكيم (١٨٩٨-١٩٨٧)

ومغامرة سيريالية مبكرة في الشعرية  
العربية

غريبة النظرات لنساء عاريات  
يسعلن ويضحكن في سوق النهود (٥٢)  
ستنتسب هذه القصائد بوضوح إلى أفق  
الشعرية السريالية التي تشدد على قيمة  
الخلق التلقائي الأتوماتيكي الذي يتخطى  
مراىي الواقع المنظور إلى مراىي الواقع  
المحجوب سعيًا للقبض على الحقيقة الباطنية  
المحجوبة . وطمنًا في اللحظة المنظورة  
الشائبة ، وستعكس هذه النصوص الشعرية  
امتزاج عدة عناصر معًا وهي: سطوة العزلة  
ذات التاريخ الرومانسي المثالي - ورؤى  
الخراب - آليات السريالية - ذاتية الحكيم  
الأسبانية .

ومن المشاكل الأساسية في بعض نصوص  
هذه المجموعة أن الحكيم ينطلق فيها من رؤيا  
كاملة وسابقة على الفعل الشعري ، ليصبح  
الفعل الشعري مجرد (وصف) للتجربة لا  
(كشف) بحيث لم ينطلق من الإيقاع ومن  
التشكيل اللغوي إلا نادراً ، وبالتالي وقعت  
بعض الجمل الشعرية في (النثرية) ، وفقدت  
حرارتها وتوترها الشعري . الحكيم مضى  
من وجهة عكسية ، فبدلاً من أن يذهب من  
التعبير إلى الفكرة ، ذهب من الفكرة إلى  
التعبير (٥٥) ، وهو ما نتج عنه إشعارنا  
بانطفاء (التجربة) .

### خاتمة

لقد شكلت هذه التجارب الشعرية  
الطليعية التي عاينها جزراً مستقلة في  
خارطة الشعرية العربية ، واستطاعت - في  
مساحتها المحدودة - أن تحافظ على سميتها  
الخاصة ، وأن تبصم ضد التماهي في آليات  
الشعرية العربية التقليدية ، وقد رأينا ذلك ،  
في أعمال شعراء جماعة الفن والحرية - التي

في الفترة ما بين (١٩٢٦-١٩٢٨) أنجز  
توفيق الحكيم مجموعة من (القصائد  
النثرية) ، في باريس على مقربة من الحدث  
السيريالي الذي كان أندريه بريتون قد  
أصدر بيانته سنة ١٩٢٤ ، وقد أهمل الحكيم  
هذه النصوص الشعرية قرابة الأربعين  
عاماً ففقد منها ما فقد ، وكان قد أشار إليها  
مرتين: مرة في ثفايا كتابه (زهرة العمر)  
١٩٤٢ ، ومرة في مقدمة مسرحيته (يا طالع  
الشجرة) ١٩٦٢ ، وأوضح في مقدمته لهذه  
القصائد أنه كان واقفا تحت تأثير الفن  
الجديد في السنوات العشرين (من القرن  
العشرين) فأغراه هذا بكتابة قصائد نثرية  
من هذا النوع وسجد أن الحكيم - الذي ظل  
الفيلسوف فيه يناطح الفنان طيلة عمره ،  
يركز - هنا - على جوانبة (التجربة) لا على  
استخلاصات (الذهن) ويشدد على الشكل  
الغني الذي يجعل «التصوير مجرد بقع  
لونية ، والنحت بقع كتلية ، والموسيقى بقع  
صوتية ، والشعر بقع لفظية .. ونتج عن ذلك  
نوع من الفن يتصل مباشرة بالعين أو بالأذن  
دون أن يمر بالعقل (٥١) .

واعتمد الحكيم في هذه التجربة على  
طاقة (الحلم) وعلى لغة تصويرية تنزع إلى  
بساطة التعبير ، وامتداد الصورة والاحتفاء  
بالقافية:

«تنفس صبح من أنوف خيول  
تركض لاهثة في وهاد نفسي  
أسمع في أعماقي الصهيل  
امنوعها من اللحاق بأمسى  
إنها في غيوم تمرق  
تتساقط من سنايكها شهب تبرق  
وتفرق في عيون سود

هيمن عليها وعلى حدائش طليعى مركب أسس مشاهدته الخاصة بأدائياته الخاصة، متفاعلا مع المنطق العام للشعرية السريالية، فهي أعمال ذات نزوع عالمي، برزت فيها أهمية إطلاق الخيلة بكل حريتها، كما برزت فيها فاعلية تفجير الإمكانات المضمرّة في اللغة بإقامة علاقات جديدة بين الكلمات، كما برز فيها ضبط حركة التجربة من التدفق الوجداني السيلال، بحيث لم يعد الفعل الشعري تقيداً للحالة الشعرية، وأصبح النص الشعري فضاء لعالم من الصور الطازجة المستحدثة المتنامية.

وعلى مقربة من هذه الجماعة جنح لويس عوض إلى شعرية حدائثية أخرى أرسى ملامحها الشاعر الإنجليزي ت. س. إليوت بقصيدته (الأرض الضارب) وهي تعتمد على احتشاد النص الشعري بالرموز والإرشادات والإحالات والاقتباسات والتضمينات واستخدام اللغات المختلفة في النص، مما يجعل الشاعر مضطراً لأن يلحق بالنص الشعري قائمة بمصادر الإحالات والاقتباسات المتعددة.

أما بدر الديب فقد أنجز (كتاب حرف الدج) الذي لم ينشره في كتاب إلا بعد أربعة عقود كاملة، حيثما ستهيمن على

المشهد الشعري توجهات لكتابة الشعر بالنثر، وبهذا سيماد وضعه في التاريخ الشعري الحدائش كأحد المنجزات المؤسسة المهمة.

وكان لا بد لنا أن نستهدي تجربة توفيق الحكيم الشعرية، التي ظل يدخرها - كما فعل بدر الديب من بعده - مدة عقود، وهي التجربة التي تسبق - تاريخياً - هذه التجارب وتتسق معها في نزوعها الحدائش غير أننا - بالقياس إلى تجربة جورج ورناك - سنجد أن قصيدة الحكيم أدنى تركيباً وتكثيفاً ومغامرة في اللغة، والواقع أن أهميتها التاريخية تعلق على أهميتها الفنية.

وقد أكدت هذه التجارب - مجتمعة - على انحصارها لمنجزات الشعرية الغربية الطليعية - وبخاصة: السريالية في فرنسا - غير أن المؤكد أنها لم تتسق مع مثيلاتها الغربية سوى في الأطر العامة لإنتاج الشعرية، وكان الطموح الأساسي العام لهذه التجارب جميعاً هو تأسيس خطاب شعري كامل الأبعاد، لا يتواضع في أي بعد من أبعاده مع نماذج الشعرية - العربية - بأنسابها الموروثة وآلياتها الفضالعة في تأطير التجارب الجامعة وتمجيها.

## هوامش:

١٧٣:

(١٠) السابق - ص: ٢١٠.

(١١) السابق - ص: ٢١٠.

(١٢) عن: السورالية وتفاعلاتها العربية - ص: ٥١، والمدهش أن الدكتور محمود البسيوني يرجع نشأة فكرة الدادية - لدى رواندا - إلى مصر « ففي عام ١٩١٥ لجأ بعض الفنانين إلى العيش في زيورخ باعتبارها مدينة حيادية جاء إليها تريستان تزارا ومارسيل جانكو من رومانيا، وهانز أرب من فرنسا، وريتشارد هو يلنك من ألمانيا، وفي أحد لقاءاتهم العابرة في القاهرة نبعت لديهم فكرة تنظيم كباريه عالمي للترفيه: د. محمود البسيوني - الفن في القرن العشرين: من التأثيرية حتى فن العامة - دار المعارف - ١٩٨٣ - ص: ٩٥.

(١٣) الدليل على ذلك أن جورج حنين (القبلي) تزوج إقبال حامد العلايلي (المسلمة) حفيدة الشاعر أحمد شوقي وابنة وكيل مجلس النواب.

(١٤) سمير غريب - السورالية في مصر - ط٢ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٨ ص: ٢٤٨. والكلام لأنور كامل.

(١٥) سام كينزوفتش، بولندي الأصل، ولد وتربى وعاش في مصر، وسافر إلى باريس وحصل على أعلى الدرجات في الرياضة البحتة، وحينما عاد إلى مصر، رفضت الجامعة المصرية أن يعمل بها، فعاش من عمله، معلماً للأطفال اللغة الفرنسية، ثم هاجر إلى فرنسا، وظل بها حتى رحيله. وردت هذه المعلومات في كلام أنور كامل الذي كان زميلاً له في الجامعة الأمريكية ونشر له (الشعر) في (التطور). راجع:

(١) تحديداً، في يوم التاسع من يناير سنة ١٩٣٩.

(٢) عن: عصام محفوظ - السورالية وتفاعلاتها العربية - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - ١٩٨٧ - ص: ٤٩.

(٣) أنور كامل (١٩١٣-١٩٩١) تعلم في الجامعة الأمريكية بالقاهرة، ونشر كتابه (الكتاب المنبؤ) سنة ١٩٣٦، وفي ديسمبر ١٩٣٨ وقع وزع بيان «حييا الفن المخطط» وفي العام التالي أسس مجلة (التطور) المنبصرة عن جماعة (الفن والصرية) وصدر عددها الأول في يناير ١٩٤٠، وفي نهاية ذلك العام أسس، أيضاً، جماعة (الفيز والحرية) ومن إصداراته: (الصهيونية) (١٩٤٤)، (لا طبقات) ١٩٤٥.

(٤) جان برتلي - بحث في علم الجمال - ترجمة: د. أنور عبد العزيز - دار نهضة مصر - د. ت - ص: ٢٩٩.

(٥) السابق - ص: ٣٠٢.

(٦) السابق: ص: ٢٨٩.

(٧) سمير غريب - السورالية في مصر - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٦ - ص: ٥٠.

(٨) عصام محفوظ - السورالية وتفاعلاتها العربية - ص: ٥٠، وهذا ما أكد عليه، أيضاً، د. بشكري محمد عياد في كتابه: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والفريين - عالم المعرفة - الكويت - سبتمبر ١٩٩٣.

(٩) سوزان بيرنار - قصيدة النثر - ترجمة: زهير مجيد مفاص - الهيئة العامة لقصور الثقافة - ط٢ - ديسمبر ١٩٩٦ - ص:

- السيريالية في مصر- ط٢- ١٩٩٨- من ص: ٢٤٩/٢٤٨.
- (١٦) مجلة (الكتاية الأخرى) - العدد الثالث- ديسمبر ١٩٩٢ - ص: ٧٨.
- (١٧) منها : (لامبيررات الوجود) باريس ١٩٢٨- (من هو السيد أراجون)؟ القاهرة ١٩٤٥ - (المتنافر) القاهرة ١٩٤٩- (الصورتان) القاهرة ١٩٥٢ - (العتبة المرمية) باريس ١٩٥٦- (الإشارة الأكثر غموضاً) جنيف ١٩٧٧- (قوة التحية) جنيف ١٩٧٨.
- (١٨) من: كامل زهيرى فى كتاب: الهجرة المستحيلة - لسمير غريب- الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٩- ص: ٣٤.
- (١٩) السيريالية فى مصر ط١- ١٩٨٦ - ص: ١٥.
- (٢٠) السابق - ص: ١٩.
- (٢١) السابق ص: ٧٧.
- (٢٢) السابق ص: ١٤٢.
- (٢٣) السابق ص: ١٤٢.
- (٢٤) بحث فى علم الجمال ص: ٢٨٦.
- (٢٥) عن: السورالية وتفاعلاتها العربية- ص: ٥٦.
- (٢٦) مجلة (التطور) - العدد الثانى - فبراير ١٩٤٠ - ص: ٥٠.
- (٢٧) جورج حنين (١٩١٤-١٩٧٣) بولد فى ٢٠ نوفمبر ١٩١٤ من أب دبلوماسى قبطى هو صادق حنين باشا بوم إيطالية ، تعلم اللغة العربية فى مدريد ، ودرس فى روما وباريس ، حيث حصل على ثلاث شهادات من السربون فى القانون والأدب والتاريخ، وكتب أغلب أشعاره بالفرنسية ، وهو الذى أصدر بيان السيريالية المصرية سنة ١٩٣٨ فى القاهرة ، وترك مصر نهائياً سنة ١٩٦٠ وتفاعلاتها العربية - ص: ٥١.
- إلى أثينا ثم روما ثم إلى باريس ، ومات فى ليل ١٨/١٧ يوليو ١٩٧٣ بعد سنوات من الصراع مع مرض سرطان الرئة ، ودفنته زوجته فى القاهرة منفذة وصيته بأن لا يدفن فى مقابر المسيحيين أو المسلمين احتراماً لعلمانيته . راجع : (السيريالية فى مصر) - ط١: ص: ٣٨. (الهجرة المستحيلة) ص: ٢٤٨ ، (الكتاية الأخرى) العدد (٣) - ١٩٩٢ ص: ٧٨.
- (٢٨) ديوان صالح الشرنوبى - تحقيق : د. عبد الحى دياب- دار الكاتب العربى بالقاهرة- د. ت. ص ص: ٥٦٧.
- (٢٩) راجع : جورج حنين - (من العلم إلى المزاح الأسود) - مجلة (التطور) مارس ١٩٤٠ - ص: ٢٨.
- (٣٠) (التطور) - العدد الثالث - مارس ١٩٤٠ - ص: ٥٢.
- (٣١) السابق ص: ٤٩.
- (٣٢) كابل زهيرى ، الصحافى المعروف الآن ، كان أحد أبرز شعراء السريالية المصرية ، وللأسف فقدت جميع أشعاره ، ولم يبق منها ، لديه ، شئ ، وقد ذكر زميله الرسام مسمير رافع - المقيم فى باريس منذ يوليو ١٩٦٩ حتى الآن - أن زهيرى «كشاعر وسريالى كان أعمق الشعراء السرياليين المصريين ، وقد أثبت به السيريالية إلى حد بعيد ، حيث كاد يصاب بالجنون ، أقول فعلاً بلالجنون . وكنا نذهب إلى زيارته فى الفراش فى منزله مع عائلته فى حى «القلعة» راجع : سمير غريب- (الهجرة المستحيلة) - ص: ٣٦ ، ٣٧.
- (٣٣) عن عصام محفوظ - السورالية وتفاعلاتها العربية - ص: ٥١.

- (٢٤) بحث في علم الجمال -ص: ٢٦٩.
- (٢٥) لويس عوض -بلوتولاند- ط٢-  
الهيئة المصرية العامة للكتاب -١٩٨٩  
، النص مؤرخ ب(٢٦ فبراير ١٩٤٠) وموجود  
في (بلوتولاند) بين صفحتي: ٥٧/ ٦٩.
- (٢٦) السابق -٥٧.
- (٢٧) السابق -ص: ٦٠.
- (٢٨) السابق -ص: ٦٦.
- (٢٩) صدر منها أربعة أعداد في سنة ١٩٤٨  
، ثم توقفت ، وقد نشرت أقاصيص وأشعار  
وكتابات نقدية لبدر الديب ويوسف  
الشاروني وعباس أحمد ومحمود أمين العالم  
وغيرهم.
- (٤٠) بدر الديب- كتاب حرفه ال ح - دار  
المستقبل العربي- ١٩٨٨- المقدمة ص: ٩٠.. وكان  
بدر الديب قد أنجز هذا الكتاب وهو في  
الثانية والعشرين من عمره: (١٩٤٨) ، ونشر  
بعضه في مجلة (البشير) وظل معزوماً في  
دائرة محددة من أصدقائه حتى نشر في  
كتاب (١٩٨٨) . وقد رأس بدر الديب تحرير  
صحيفة (المساء) ، كما قام بالتدريس في  
جامعة كولومبيا ، ومن أعماله الأدبية : رواية  
(أوراق زمردة أيوب) و(لمجموعة القصصية  
(حديث شخصي) ومجموعات منجزة على  
تخو( الشمر) و(النثر) منها: (السين  
والطلسم) و(تلال من الغروب) و(المتحميل  
والقيصة) ، كذلك ترجم عن شكسبير  
وتشيكوف وكوفمان وسارويان ، بالإضافة  
إلى إشرافه على تحقيق وإعادة طبع بعض  
نخائر التراث العربي ومنها: (خطط
- المقريزي) و(طبقات ابن سعد).
- (٤١) محمود أمين العالم-كتاب حرفه  
ال ح - لبدر الديب -مجلة( أدب ونقد) -سيوليو  
١٩٨٩-العدد ٤٨ -ص ١٢١.
- (٤٢) إرفنج هاو- فكرة المديثى الأدب  
والفنون - ترجمة: د. جابر عصفور -مجلة  
(إبداع مايو ١٩٨٤- العدد الخامس / السنة  
الثانية- ص ٢٨ .
- ٤٣- من نص : (القمر المقتول) مؤرخ  
بتاريخ (١٩٤٧/١٢/١٩٠) كتاب حرف ال ح  
-ص: ٢٤.
- ٤٤- مبرى حافظ - كتاب حرف ال ح  
وفجر الغامرة التجريبية مجلة إبداع-  
يوليه ١٩٨٩ -العدد السابع / السنة السابعة  
-ص: ٨.
- (٤٥) السابق -ص: ٨.
- (٤٦) د. جابر عصفور -مقدمة ديوان  
«حزن في ضوء القمر» لحمد الماغوط -طبعة  
الهيئة العامة لقصور الثقافة -١٩٩٨ ص: ١٠.
- (٤٧) كتاب حرف ال ح - ص: ٢١-٢٢.
- (٤٨) محمود أمين العالم- سابق ص من  
١٢٣- ١٢٤.
- (٤٩) إدوار الخراط- الكتابة عبر النوعية  
- دار شرقيات -ط١- ١٩٩٤ -ص: ٢٤.
- (٥٠) كتاب حرفه ال ح - ص: ٢٧.
- (٥١) توفيق الحكيم- رحلة الربيع  
والخريف -دار مصر للطباعة -ص: ١٤.
- (٥٢) السابق -ص: ١٢.
- (٥٣) السابق -ص: ٢٩.
- (٥٤) السابق -ص: ٤٦.

# الفاجومى

حلمى سالم

الحب، الجفاء، الحب. هذه الكلمات الثلاث - بالترتيب - يمكن أن تلخص مراحل علاقتى - أنا وبعض أبناء جيلى من شعراء الدائرة - بأحمد فؤاد نجم .

فى المرحلة الأولى ( الحب ) : كانت كلمات وأغاني الثنائى نجم وإمام عموداً سياسياً من أعمدة تكويننا الروحى والثقافى والسياسى ، فى ذلك النصف الأول المشتعل من السبعينيات المشتعلة ، حين رجعوا للتلامذة ، يا عم حمزة ، للجد تانى ،

«وحيث التوجه هو: «ياتجهزوا جيش الخلاص ، يا تقولوا ع العالم خلاص» .

وفى المرحلة الثانية (الجفاء) : كانت «نداهة الحداثة» قد ندهتنا ، فلبيناها مستسلمين . ورأينا فى كل شعر تحريضى فجاجة ، وفى كل إبداع مباشر خطابة ، وفى كل غناء بسيط مجزأ عن الإلهام المركب وهرباً من الفن الرفيع .

وفى المرحلة الثالثة ، والأخيرة (الحب) : اتسعت رؤيتنا الواحدة الخفيفة ، منذ النصف الثانى من الثمانينات ، لنذكر أن الفن ليس له «روشة» واحدة وحيدة ، وأن الشعر عديد وكثير ، وأن قبول «الأخر» واجب جوهرى علينا ، نحن المثقفين والمبدعين الديمقراطيين ، قبل أن يكون واجباً على السلطة أو الخصوم الفاشيين ، وأن ذلك كله لا يتعارض مع الحداثة الحققة ، التى هى «إيجاد الآخرين» لا «نفيهم» ، التى هى «الإظهار» لا «الحجب» .

حينئذ : اكتشفت نجم للمرة الثانية ، شاعرا وهب شعره (وعمره) للبطشاء والفقراء ، ونذر حلمه للعدل والحرية وكرامة المصرى والعربى . ومواطناً عاش فى السجن أكثر مما عاش خارجه ، وكان يستطيع أن يعيش سلطاناً ، إذا استثمر

موهبتة وروحه النقدية في أغاني «الكسب السريع».

أيها الفاجومي : وأنت على سرير المرض- عافاك الله- أود أن أعترف لك بأنني-  
على الرغم من حداثتي الجذرية المتجذرة - كنت دائما -وما زلت -أردد، وبين  
نفسى -كلما أشجاني شجن من الشجون- أغفيتك الجميلة ، التي كان يزيدها صوت  
الشيخ إمام ولحنه شجناً وعذوبة

« مال يا قلبى العشق بينا

مال وخالى البال يلومنا

مال وقال للشوق يجيبنا

فى الليالى يقل نومنا

بين مسانا وبين صباحنا

نصمى والناس نعسانين

موعودين بالبحر يا احنا

والدوا للموعودين

ايه دا كله يا قلبى ايه ده

شوف طريق العقل واهدا

من هنا سكة ندامة

من هنا سكة ملامه

سكتين يالله السلامة

أمشى فين يا ناس قولوا لى

قيدوا شمعة وتورولى».

يا نجم : ستقهر المرض، مثلما قهرت السجمن وغسيل المخ وذهب المعز ،



الديوان الصغير  
كلام البشر

(مختارات من الشاعر الصيني: فنغ جيتساي)



ترجمة عن الصينية  
د. محسن فرجاني

## مقدمة

يقول الكاتب فنغ جيتساي: تمرق في أذهاننا بين الحين والحين عبارات وكلمات حلوة، بعضها بقايا حوار ذكي مع واحد من الناس وبعضها الآخر انطباعات من قلب الحياة، أو من قلب العالم الكبير حولنا، منها ما هو شبيه بالشعر في تركيبه، ومنها ما لا يعدو كونه مجاهرة بلواعج الأسى، ومع ذلك، فلولا أن جرى القلم بتلك الخواطر، لصارت إلى العدم، واغتالها التذكار.

ولعلها كانت تلك الساعات المتأخرة من الليل، عندما اكتنفت الظلمة ملامح الوجود المادى للأشياء، وتحررت طاقة الحياة، وانفتحت حدود عوالم، وانعتق من إساره الزمان والمكان، وأشرقت النفوس على كوامن تتجلى طاهرة نقية، وإذا محادثي لا يعود هو ذاك الفرد المفرد بين الخلائق، بل يتحول إلى كيان من البشر، من التاريخ، من ملكوات سماوات قديمة، وربما يكون انعكاسا لصوتى نفسه، ويغمرنى فجأة شعور رائع، وتقع في خاطري معان عبقرية، مشرقة، قريبة الإدراك، لم يزعمها عاقد فكر، ولا اختلقها وحى إبداع، وإنما هي اثباتاق روح دفين، تجلى فتجسد.

الآن وأنا أجمع شتات هذه الأوراق، وأرتب العبارات وأضعها بين دفتي كتاب، أدرك أنني لو اتخذت من سجلات وقائع الحياة المباشرة معياراً أقيس به الأشياء، لصار هذا المعيار نفسه مساوياً لعقيدة الإبداع الروائى كله، فالرواية كتابية مضاعفة ومكبرة جداً للذات ولأنها تستعير الكثير من الحساسية الشعرية، فهي لا تسمح أحياناً بإضافة، ولو حرف واحد، بغير داع. لذلك بقانا مدين بالشكر لكل من الشاعر الهندى الكبير «طاغور»، والشاعر العربى «جبران خليل جبران» لأنهما ابتكرا تلك الطريقة الأدبية الفريدة التى اكتنزت الروح المبدع وحافظت عليه من الضياع، ولم تتحرك محيرها -مثل الفراضات الملونة- لمواصف ربيع فوضوية تتقاذفها فتبيد كياناتها.

وقى هذه المجموعة التى اتسمت محاولتى فيها بما يمكن تسميته بـ «شعر النثر»، قمت بتجميع القطع الشعرية، حسب متوالية رقمية، بلغ مجموعها -١٠٤- وقد رسمت بنفسى تلك اللوحات الست الملونة، المنشورة فى ثنايا الكتاب، وليس هذا بالأمر الغريب، فسيصافى القارئ قطعة أقول فيها إن «الصورة ما زالت حلم كتابة أدبية»

فنغ جيتساي

تيان جين

١٩٩٥-٧

## كلام البشر

-١-

انتفض..

من بين ثنايا الغيم  
وكأنه بارق برق وانطلق  
فليتك .. أغنيتي،  
تمرقن عباب القلب السجين  
ليتك من أسر تهريين،  
إساراً وانعتق.

-٢-

كان موج بحر يعشق الشيطان  
..يأتى ، ويتمهل وينكسر  
ويغضب فى بعض الأحيان  
ويدق الأبواب المغلقة  
ثم يعود وينحسر مرة أخرى  
حتى انهارت قدام جحافله كل رمال الشط  
وصارت من يومئذ..  
حصباء مفرقة زاهية الألوان

-٣-

نسمة الهواء التى،  
من ثقب إبرة مرقط،  
نظرت نفسها فى خيلاء،  
وتصورت أنها أسعد حالاً،  
من نسمة الهواء التى عبرت الوديان.

-٤-

لم تكن سوى كذبة بيضاء،  
لكنها.. عندي كانت،  
أظهر من حقيقة ساذجة بلهاء.

-٥-

ترى.. لمن كل أنهار الشقاء والأمل.  
تلك السابحة عند الجذور؟  
قالوا..  
لأجل تيجان التوَار الياسم،  
فوق هامات الشجر.

-٦-

لم يمتلي كتاب بالأخطاء،  
مثل سجل التاريخ،  
ولم يتسربل رداء بالأسرار،  
مثل عباءة الزمان.

-٧-

لوى عُنق،  
وسار الربيع،  
بعنفوان الشباب،  
ولم يكثرث بصيفٍ أو شتاء،  
لكن خريفاً أقبل،  
وراه  
ودعاً من قلبه أن يهزم ويبلية الفناء،

-٨-

كل مكان جَلَلْتُ به،  
تَعَطَّرَ من عبير أنفاسك،  
بمقدمك..  
تصدحُ أمذب أنغام  
وإذا ما أن الترحال،  
صُمِيتُك تراتيل صلاة نورانية.

-٩-

كَمْ من أسرار  
تحت الليل،  
تجلَّت في ضوء القمر الساهر.

-١٠-

ليس إلا بعد الرحيل  
بعد مائة سنة .. ربما..  
تلقاك ، حينئذ ، روى الهائمة  
فنخلدُ إلى السعادة،  
ويصير السلام كلمة باقية .. ربما.

-١١-

نظرت ، وتهيأ لى  
أن سحابات الفجر البيضاء  
تتسحب هاربة..  
من أسر البرق الخاطف  
وأن شعاع الشمس  
يطارد ظل الاسماك  
المتقافزة على سطح الموج.

-١٢-

ترى.. لو كان لعصفور حبيس  
قفص أو سع قليلاً  
ترى.. أكان ينعم ببعض الحرية؟  
أم كان يجرب مساحة أكبر  
من أسر السجان؟!

-١٣-

مثل الخنوع في القلب،  
إذا ذلّ وهان،  
كمثل الجباه الصلبة،  
إذا آدمنت الركوع.

-١٤-

النفس التي أسرتها،  
والقلب الذي عزفت على أوتاره الدفينة  
ردد في مسمعك الصدى،  
ففاض قلبك راحة،  
وعلى الروح السكينة.

-١٥-

الزهرات التي ذابت شوقاً،  
كانت تحلم بجناحين،  
وفضاء سماوات،  
وأن تفتح عينيها ذات صباح  
فتصير مثل فراشات..  
وأغرب ما في الأمر،  
أن الشوق النائم في جفن فراشات الدنيا،



كان يرفّ ، ويحلم بنهار يأتى،  
فتصبح كل فراشة..  
.. بجناحين،  
مثل ورقة فى خدّ الورد.

-١٦-

الاسم .. علامة  
الرمز الحى،  
الاسم .. الإنسان  
الاسم .. الصورة،  
وظل الألوان،  
والظل.. لا يمكن أبداً  
أن يصبح أعظم من حجم البنيان.

-١٧-

مثل الصفحة المسطورة،  
وكان الدنيا لوحة أزوار..  
خزينة أسرار مغلقة،  
فى كل ركن خفايا،  
ولكل خبيثة .. قصة حياة.

-١٨-

تعاريج الموج على خدّ النهر،  
لوحة أبدية،  
لكنها أبداً .. لا تتكرر،  
بالتفاصيل الدقيقة ذاتها،  
..فى كل مرة.

-١٩-

عما قليل..  
تأتى شمس مغارب،  
تتمهل..  
وتللم..  
نثرات الوهج الذهبى،  
الشارد بين أخاديد السهل،  
ريثما..  
تلقى من سلّتها،  
بقايا الغيم الكالح،  
نتفأ من شال أبيض متهرئ  
يتوارى خجلاً  
خلف شجيرات الوادى الهارب من وجه الشمس

-٢٠-

مررت، ورأيت.  
قناع الوجه الإنسى الزائف،  
وفزعمت ، كدت أموت،  
بل إن..  
الشیطان نفسه،  
أمام بشاعة المنظر،  
هلك من الرعب.

-٢١-

لا يدنو إلا بعيد..  
ولا يجرّب البعد إلا من اقترب.

-٢٢-

قالت شمس شتائية للأرض:  
« لا عليك لو انطفأ الجمر،  
واستبد قلب من جليد،  
فقد خبثات لأجلك،  
خزائن من نور مصفى.

-٢٣-

قال المتأمل:  
« أرى رؤوس الجبال موجاً..  
راسياً، قد من حجر،  
وأرى الموج السابح بين الشيطان  
كثبان تلال ناتئة..  
خفاقة..  
تجلى ساعية،  
من الشط، إلى البر.

-٢٤-

الحكمة..  
ركن مهمل في بنيان النصر.  
الحكمة .. تجربة مرة..  
كثيراً ما يصنعها الأسي،  
تجربة فرانس..  
وقعت في حباتل صيد،  
تقول : « الآمال الحلوة،  
غواية .. محوطة بمهالك »

-٢٥-

العزلة ستار من وحشة،  
ستار شفاف أحياناً،  
يطلُّ بعين كالحة،  
الوحدة غير العزلة،  
الوحدة جدار صخري  
جدار إذا ما انشق عن كوة ضئيلة  
تجلّت للرائى..  
سما مظلمة.. أو  
سطح مصقول للمرأة

-٢٦-

و(مع ذلك)

.....

قال واحد لحبيبته:  
ليتنى فى عينك صورة أبدية،  
والعشق القدر محتوم،  
وقلبك لى..  
أسوار العزلة .. والوحدة .. والسجان.

-٢٧-

فلك حياة،  
فلك حافل بالبشر..  
ولكل .. موطن قدم، ورحلة، وطوق نجا  
.. وساعة خوف .. وهلاك..  
.. وخطر.

-٢٨-

لم تُعْجِزْ الأقدارَ عليلًا،  
إنما أعييت..  
يد العزِّ الطائفة .. المتنفذة،  
بألف ألف وسيلة.

-٢٩-

يهيأ لي..  
أن الصير المائل في جوف الصمت..  
رمز صمود..  
.. أبدأ .. ليس خنوعاً .. لكنه،  
قبضة كف يائسة -أحياناً-  
..على إبر الشوك..  
قبضة كف مستترة ، تتربص  
مثل الغدر..  
تفزّل من إبر السنّط  
أشواقاً للثأر..  
وتقبّع في ركن .. للانتظار .

-٣٠-

وراء كل خديعة..  
تجربة نكوص..  
مرتدة إلى ما أبعد من،  
براءة الطفولة.

-٣١-

الشراع الذي،

ركدت به، فوق شيطان الملل الأسن،  
كان يحلم بدفقة ريج.. مجتونة  
تفرد القلع والصارى.

-٣٢-

الكلمات فى القصائد..  
ليست سوق مجادلة منطقية،  
ليست منهاج محاضرة لغوية،  
الكلمات هنالك..  
رسم شفاف جداً،  
حرف متجرد من غائلة القصد العمى..  
حرف إن طالته قوانين التأويل الذهنية،  
أحالته .. ركام ملفات مطولة..  
خائبة السرد.

.....

الصورة المرسومة فى لوحة  
أبلغ أحياناً من فن الشعر،  
الصورة- ولو بالتأويل-  
تبقى أروع من كل الكلمات.

-٣٣-

طائر البحر الذى..  
شق فى الفضاء  
نهيراً من ماء،  
وجعل للموج أجنحة .. مشرعة،  
ذلك الطير نفسه،  
قد صار الآن،

من كثرة التحليق،  
ندفة في جسد سحابة بيضاء،

-٣٤-

ليس جديراً أن يتكلم..  
في مسألة الحرية..  
إلا حيتان شقت بالمعجزة  
طريق الإفلات  
من شبكة صياد.

-٣٥-

عندما تنقلب وعود السادة النبلاء  
إلى أكاذيب ملفقة..  
ينكتب ، يدعو الحق،  
.. تاريخ،  
وتخطو البشرية  
خطوة جديدة تماماً  
نحو طريق مسرهل بالفموض.

-٣٦-

هل كانت تلك حقائق؟  
.. عفواً..  
بل كانت نجومات سباحة في صفحة ليل..  
نجمات..  
- بحساب الفلك الضوئي-  
قد هلكت منذ دهور،  
والمائل في عين الراى..

ليس إلا أثر واهم .. من نور  
-٣٧-

كم من رياح خريفية،  
أخطأت التقدير..  
كم بنيات حسنة،  
حكّت أسراراً غالية،  
لشجيرات الغاب ذات الأوراق الذهبية،  
وكم أيضاً من أوراق ذهبية ذبلت،  
لكثرة ما أفشت من أسرار.

-٣٨-

قطرات المطر الهاربة..  
من ساحة غائمة سوداء،  
القطرات المتوسلة..  
بجديلة من نور  
بالضوء الساهر خلف النافذة،  
انشقت يائسة مثقلة  
وانصبّت أنهار دموع،  
على واجهة زجاجية ملساء.

-٣٩-

الكلمات المسطورة..  
الكلمات .. الأكاذيب..  
الكلمات انفاضعة .. عبثاً..  
وحكايات ملفقة..  
ستبقى..  
وثائق للتاريخ الحيّ  
وشهادات فاضحة،  
تلعن في سرّ الوجدان الأزلي..  
..زيف الأقلام.

-٤.-

كل وسادة ..

كيس منتفخ بالأحلام

كيس أوهام فضية..

كل وسادة..

جسر عاجي

صندوق وحشي،

تعويذة ليل مرصود،

.. تبعث في الموتى .. حياة،

.. وتصنع للراقدين أجنحة .. وهمية.

### تعريف بالشاعر

«فنغ جيتساي»: ولد في مدينة تيانجين (شمال الصين) في ١٩٤٢ م، وقد بدأ حياته مدرباً رياضياً لكرة السلة، ثم تحول إلى هندسة الطباعة، ثم أخيراً جداً إلى المجال الفني، حيث عمل لفترة أستاذاً للفنون الجميلة. بدأ إبداعه الأدبي أثناء الثورة الثقافية في منتصف الستينيات، ويعد «فنغ جيتساي» رائد اتجاه أدبي ظهر بقوة في أول السبعينيات، أطلق عليه (أدب الآثار الستينية الدامية)، وهو أكثر الكتاب الصينيين حظاً في الانتشار على الساحة الأدبية والفنية، لكثرة استلهام موضوعات أعماله الأدبية بواسطة السينما والتلفزيون، تعددت مجالات إبداعه: من القصة إلى الرواية فالشعر ثم التصوير، أهم أعماله -في الرواية- مجموعة بعنوان «زخارف على أعقاب السجائر»، «المرأة الطويلة وزوجها القصير» «الضفائر السحرية».

وقد فازت روايته «شكراً .. للأيد» بجوائز أدبية دولية (فرنسا- السويد) وباعتباره مصوراً تشكلياً، فقد أقيمت له عدة معارض فنية في الصين، ونشرت مختارات من لوحاته الفنية. وهو يشغل حالياً منصب رئيس اتحاد كتاب وفنانين الصين، إلى جانب عمله بوصفه نائباً لرئيس اتحاد الكتاب الصينيين، وقد زار القاهرة في عام ١٩٩٦ بدعوة من السيد سعد الدين وهبة رئيس اتحاد الكتاب العرب في ذلك الوقت.

## محمود درويش: أورايد النوستالجيا

مؤمن سمير

بعيداً عن الأحكام القيمية المرهونة- حتماً- بوعى مطلقها ورؤاه  
وبنتاج تراكم هذه الرؤى، نؤكد من خلال قراءة فاحصة للتوازي النقدي  
لتجربة الشاعر الفلسطيني محمود درويش الإبداعية، أنه لم يختلف  
أحد الذين اضطلعوا بقراءة قصيدته- ولو ضمناً- على كونه الممثل  
الأبرز والأكثر تماسكاً وسطوعاً للشعرية العربية، هي تناميها  
واضطرابها وتجديدها الدائب للأنهار التي تمنع منها وتصب فيها في أن  
، على مدى ٣٦ عاماً، هي الفترة ما بين إصداره ديوانه الأول «أوراق  
الزيتون» عام ١٩٦٤ حتى آخر دواوينه، قصيدة «جدارية» عام ٢٠٠٠.

إن محمود درويش، بغزارة إنتاجه وانتقالاته النوعية في جسد الشعرية  
العربية- خاصة في العشرين عاماً الأخيرة - يصلح بقوة ليكون أحد الروافد  
الرئيسية التي تغذى وتكون فضاء النص العربي، أو بالأحرى مرجعية النص .  
ينتمي محمود درويش إلى الجيل الثاني في الشعرية الحديثة بعد جيل الرواد ،  
وهذا الجيل هو الذي عمل- بالقطع- على تمهيد قصيدة التفعيلة (وهي تمثل بالفعل  
جل أعماله) ، لكن اللافت أن تجربة درويش لم تستسلم أبداً أو تقنع بدور « المعبر »  
الذي يوصل للقصيدة «الحديثة» العربية الحالية ، ولكنها فتحت الأفاق وأدلت  
بدلوها فيها أيضاً.

ونستطيع أن نقول إن شعر محمود درويش يتمثل عدة ملامح بارزة أو حتى  
أسئلة مكونة، نلخصها في خمسة أمور:

### \* أولاً : سيرة المكان - سيرة الذات

هى سيرة بالأساس ترتبط بفكرة « الحلم » ، حلم المكان / الرحم فى الانعتاق من واقع مشوه إلى واقع أكثر عدلاً وإنسانية ،هى فكرة الخروج والعودة ، من وإلى الرحم ، وحلم « ذات » فى التحرك عبر فضاء الزمن والروح .

فى سيرة المكان يرتبط التاريخ بالجغرافيا ، يندغمان ، ليصنعا حالة فريدة من « اليوتوبيا » ، لكنها اليوتوبيا القلقة ، التى تحمل أساطيرها وواقعها فى آن واحد . وذات تهفو لإعادة تشكيل العالم المحيط بشروطها الخاصة ، فى إطار نوستالجيا ضاغطة وحالات وأسئلة وجودية دائبة التوتر .

.. كلما مرّت خطاى على طريق

فرت الطرق البعيدة والقريبة

كلما أخيت عاصمة رمتنى بالحقيقة

فالتجأت إلى رصيف الحلم والأشعار

كم أمشى إلى حلمى فتسبقنى

الغناجر (١)

### \* ثانياً: المرأة / الرحم / الأرض:

تبرز المرأة كمعادال مقدس للبشتات وأيقونة للحلم ، تنقل اليومى ، العابر ، الحسى التجسدى إلى فضاء الأسطورة ، وبالعكس تجسد الأسطورة فى فعل حسى تمتزج فيه الأسئلة الكبرى بالمطالب المشروعة بهوية ،هى من اللصائق بالجلد والروح .

« قالت المرأة العاطفية »:

كل شئ يلامس جسمى

يتحول

أو يتشكل

حتى الجارة تفدو عصافير (٢)

« أنساك أحياناً ، لينسانى رجال الأمن

يا امرأتى الجميلة

تقطعين القلب والبصل الطرى

وتذهبين إلى البنفسج فانكرينى قبل أن أنسى ،

يدى» (٣)

### \* ثالثا : ميكانيزم شعري

ميكانيزم قصيدى يشرب نخب الحداثة ولكن بخصوصية درامية تتمحور حول جماليات الإنشاد والإصاته وفتح أفق المسرود وكسر كل قداسة زائفة حول تابوهات ماضوية تشكلت فى أزمنة الردة مع تحميل الكلمة بكل بذور الانفجار الديناميكية تمتع من تراث إنسانى وتاريخى وأسطورى شاسع وممتد عبر مونولوجات وديالوجات تراعى خطاب التلقى ولا تفرط فى تعاليها، المبرر .

«أخى أحمد

وأنت العبد والمعبود والمعبد

متى تشهد

متى تشهد

متى تشهد» ٤

سنخلى لك المسرح الدائرى

تقدم إلى الصقر وحدك

فلا أرض

فيك لكى تتلاشى،

وللصقر أن يتخلص منك،

وللصقر أن يتقمص جلدك» (٥)

«سألتك : موتى

-أيجديك موتى؟

-أصير طليقاً

لأن نوافذ حبنى عبودية» (٦)

### \* رابعا : حادى القبيلة / الشاعر النبى

إذا قسمنا تجربة محمود درويش إلى قسمين متمايزين : القسم الأول يمتد من الستينيات إلى الثمانينات ، والقسم الثانى من الثمانينات إلى اليوم، سنرصد أن الذات الشاعرة فى المرحلة الأولى تتقمص دور المنشد ، صاحب الصوت العالى الذى يقود القطيع ويخرج صوت الثورة من القلوب عبر حنجرتة ويهدر فى الأفاق شاديا . ولكن ما نؤكد عليه أنه حتى فى المرحلة الأخيرة ، استمر درويش يقوم بهذا الدور المتبصر وإنما بتقنيات وآليات أقل زميقا وأكثر قربا من العمق الإنسانى . كبر

المغنى وامتك بعداً رؤيويًا يبتعد شيئاً فشيئاً عن ضجيج الرحلة الأولى ومزج الصوت الفردى فى الصوت العام، أجمعى:

« لم يبق فى تاريخ بابل ما يدل على

حضورى أو غيابى

بابٌ ليحمل أو ليخرج

من يتوب ومن يتوب

إلى الرموز

باب ليحمل هدهد بعض

الرسائل للبعيد» (٧)

« خامساً : مساءلة الشعرى السياسى:

حيث الخلود فى مواجهة الآنية ، وصنع الحلم فى صراع ضار مع قتل الحلم . ومن محاكمة القريب إلى محاوراة السواحل . وهو ما يبرز فى المرحلة التى أعقبت خروج محمود درويش من الواجهة السياسية بعد اتفاقية «غزة- أريحا» إلى اليوم . فإذا كانت كل المرحلة السابقة هى مساءلة الشعرى للهوية والوطن والذاكرة ولعدو عام بقدر ما هو خاص بالنسبة لدرويش ، فإن ما أعقب تلك المرحلة هو السؤال السياسى الأدق والأخمن . ولكن بالأميب الشعرية التى تحمل داخلها الوشائج الإنسانية الكافية التى تتجاوز مقولة «شاعر الكفاح المسلح» إلى «الشاعر الإنسانى».

### الهوامش

١- ديوان «أعراس».

٢- ديوان محمود درويش- دار العودة- ١٩٨٧ ص ٤٩٥، ص ٤٩٦.

٣- ديوان «أعراس».

٤- ديوان «مديح الظل العالى».

٥- ديوان «ورد أقل».

٦- ديوان محمود درويش ص ٥٠١.

٧- ديوان «هى أغنية».

## البياتى : عام على الرحيل

### عذاب الركابى

أهكذا تمنى السنون  
ويمزق القلب العذاب  
ونحن من منفى إلى منفى  
ومن باب لباب  
نذوى كما تذى الزنابق فى التراب  
فقراء ياقمرى نموت  
وقطارنا أبداً يفوت  
( عبد الوهاب البياتى )

فى الثالث من أغسطس ١٩٩٩م رحل الشاعر الكبير عبد الوهاب البياتى ..  
وتوقف عذب الكلام .. !!

يتجمد نهر الدماء ، والألفة ، والمودة ، والحميمية العالية .. وربما تصاب  
العلاقات الصباحية .. والإنسانية بكآبة مزمنة .. !!

فى الثالث من أغسطس ١٩٩٩م يؤرخ للحزن المقيقى ، .. وأقول الحقيقى لأنه  
حزن الكلمة .. حزن الإبداع الجاد .. وحزن الشعراء والعشاق فى كل مكان من هذا  
العالم .. حيث رحل أكبر شعراء الحداثة العرب فى القرن العشرين ..

الراحل الكبير عبد الوهاب البياتى .. شاعر لا يشبه أحداً .. وقد خرجت من  
معطفه أجيال وأجيال .. له قامته الشعرية المهابة والتي لا يغالها أحد .. وله لغته  
الشعرية التى أسست لمرحلة هامة فى تاريخ شعرنا الحديث .. وتدفقت كنهر من  
ذهب وكريستال على أصابع العديد من الشعراء جيلاً بعد جيل ..

له صوته الشعري المعيز .. البياتي الذي ملأ الدنيا وشغل الناس .. أسس لكلمة صادقة  
وجادة ، تقرأ ، وتغير ، وتقلق ، وتزعج كثيراً ، وهو عدو تاريخي لسارقى الثورات ،  
والطفاة ، والحكام المستبدين ، فكان الشاعر المنفى بامتياز ، لم يضعف ، ولم يهادن ،  
ولم يتخاذل ، كانت سلاطة لسانه الجميلة متنفسه ، وهويته على مدى نصف قرن  
من عمره النضالي والشعري .. حتى صار النفي خبزه ، ووطنه ، وبهجته وحزنه  
معاً .. وهو المبشر أبداً بالفجر الندي .. وبالثورة .. والصباحات البهيجة .. والإنسان  
الجديد .. والمستقبل الآمن ..

أنهكتني هذا الزمن الدائر

في أجراس الماء

من يروى جسدي

لأطوف به حول الكعبة

أدفنه في جيل " التوباد "

فلعل نسور الفجر الدامي

تأكله ،

وتبقى بعض عظامي

طلسماً لطفولة أعمى

ضيق في باب الله

سبحر الألوان (١)

لقد فقد الشمر أجمل أطفاله الملائكيين !!..

وفقد الحب أحد ملوكه العظام !!..

لقد فقد الأصدقاء النهاريون .. صديقاً وأخاً وأباً كبيراً .. يندر وجوده في هذه  
الأيام المقيتة .. الضجرة .. الخائفة ..!! ستظل صناديق البريد إلى الأبد فارغة ..  
مظلمة .. مهجورة .. حزينة .. تشكو غياب صوت البياتي الانساني .. غياب حروفه  
الحميمة .. ولمسات " يديه " الهادئة .. الخالدة ..

من منا يجرؤ على الذهاب إلى صندوق بريده وقد فقد هذا النوغ النادر من  
الألفة .. والجنون بالتواصل .. وهذا الوفاء الأسطوري ؟!!

ياالله ..!! ماكنت أصدق أن شاعراً عظيماً يملك كل هذه القامة الشعرية .. رغم  
أشغاله ، وأسفاره الكثيرة ، وأحزانه ، ونحول جسده ، وقصص حبه ، وأمطار  
قصائده ، يذهب كل صباح ليضع في البريد أجمل رسائله وكتبه إلى الأصدقاء !!.. أى

وفاء ؟ وأى حب ؟ وأى تواضع ؟ وأى إنسانية هذه التى منحه إياها الشعر !!؟

ماذا فعلت بنا أيها القديس النجيل ..؟!

وماذا نحن قاعلون فى أحاديث الحب والشعر التى لم تكتمل بعد بيننا ..؟!

وبيننا أكثر من موعد .. وعناق !!..

من يكسب للشعر معركته القادمة..؟! بل من يبرر للقصيدة الجديدة ارتداءها  
هذا الثوب الملائكى الجميل..؟! من سيدافع عنها وهى تعيش هذا القدرالضرورى من  
الحرية .. وهى تختار هذه الحركة الريحانية لتجذب نبض وقلب هذا العالم الحجري  
إليها ..!!

قل لى: من ينتصر لحريتها؟ وأنت ترحل بأفواتها .. وأشكالها .. وفراشاتها ..  
وهندسة ألوانها .. ودويها المزعج دون أن تترك لنا عنوانك أيها الشاعر الإنسانى  
العظيم !!..

« كانت عائشة جارتى فى زمن الطفولة وكانت نوافذ بيتها تواجه نوافذ بيتى ،  
طوال النهار كنت أنظر إليها وهى تنظر لى دون أن نتبادل الكلمات ، مرت  
السنوات ، كبرت عائشة ، وكبرت أنا أيضاً ، ولكننا ظللنا صامتين دون أن نتحدث  
».. (٢)

قل لى: إلى أين ستذهب ( عائشتك ) التى هى ( عائشتنا ) أيضاً .. أيها العاشق  
الأسطورى ..؟! والأوطان مسورة بالعملات الصعبة .. والتجار .. والمخبرين ..  
والطفاة .. وأكلى لحوم البشر .. وخطط الموت المجانى ..!!

من سيخبرنا أحوالها .. وأثوابها .. وأماكنها المتعددة .. ووجوهها..؟!  
ألم تقل لنا إنها القصيدة الخالدة أبداً .. والحب المتجدد وأنها المبرر الوحيد  
للوجود .. هل نسيت .. أم أن هواها الجنونى هو الذى أهداك هذا النوع من المزاج  
الجميل ..!!

مهلا..! أيها الشاعر العظيم .. اترك لنا عائشة .. لارا .. هنداً .. خزامى ..  
وفروزندة الأخيرة ، وخذ كل القصائد .. والدمع .. والخطوات .. والصباحات الحزينة  
.. والأمل النجيل .. وأخبار الوطن ..!!

اترك لنا فقط عنوان عائشة .. اترك هذه المملكة العظيمة من الحب ، واذهب إلى  
حيث تريد .. إلى اللامكان .. إلى اللازمان .. إلى جنتك التى تليق بك .. أيها النبى  
الغريب .. والمطارد ..!!

« تحدى الليل وجلاوزته هو رهان المستقبل.. فلنحاول ..» (٣)

تحدثنا عن الشعر ، ولم يكتمل حديثنا بعد .. وتحدثنا عن الحب .. وعن الوطن ..  
والخراب الضروري .. هل انتهى هذا الحلم الرائع حين أغمضت عينيك الوديعتين ؟!!..  
ألم تقل لنا فى رسائلك الصباحية .. إننا سنلتقى هناك .. وسنبني مملكة  
الشعراء .. والعشاق .. والفقراء .. والمنبوذين .. رغم أخبار الوطن المحزنة .. والموجعة  
.. والأمل النحيل ..!!..  
من غيرك كان يزرع فينا هذا الأمل ؟! قل لى بحق الشعر .. والحب .. والوطن  
المغييب..!!

” فى حفرة موتى ،

فى وحشة بيتى ،

كان النمل يروح ويغدو

مثل بنات الأهرامات

ليجمع من كسر الخبز طعماً

لشتاء قاس ،

أعلام ليالى وحشته اقتربت

يتهاشم فى لغة أعرفها

فى بيت الأموات «(٤)

كان غياب عبد الوهاب البياتى مفاجئاً ، ومساوياً ، وجارحاً أيضاً حتى لمن  
لايعرف الشاعر الكبير عن قرب ، فكيف حال من عرفه ، والتقاء ، وابتل فى دفء  
قلبه .. ، ودمعه اللؤلؤى ، وعانقه فى أكثر من مكان ، وأكثر من عاصمة ، وكانت  
رسائله ، وكتبه ، وقصائده تاتى لى توقظ فى أرواحنا الظامئة الأمل – حتى ولو  
كان أملاً كاذباً – حسب تعبير الراحل الكبير .. وتذكرنا بروعة الحياة ، وجمال  
العلاقات الحميمة ، تزرع فينا الإصرار على خلق حياة أخرى غير تلك الحياة  
الكابوسية التى عشناها فى وطننا ونعيشها فى غربتنا :

” لكننى صرخت فى القبر : لا

فى وجه من عانوا إلى أبى

لم أجد الحياة والضوء فى

مدائن الضياع والفقد “ (٥)

كانت رسائل البياتى الجميلة ، وكلماته الصادقة ، ولحظاته الصوفية ، وقلقه  
الشعرى الرائع ، وابتسامته الفجولة .. ، وصرخته الدفينة ، احتجاجاً على ما يحدث ،

وتعليقاً جريئاً على رعونة عصرنا الخؤون .. وكانت دروساً عظيمة في الحب ..  
والشعر .. والعشق .. والنضال .. والألفة.

” لم يبق في العمر سوى حبة رمل :  
أين معبودة قلبي ،

لم لاتصدح بالغناء؟“ (٦)

رحل البياتي ، واحتجب الشعر حتى إشعار آخر..!!  
ماحدث أكبر من المناسبة ، وأكبر من الدمع .. والحزن .. والبكاء ، فقط الشعر وحده  
يفهم ويفسر ماحدث .. القصائد وحدها تقول مانريد ، وحدها ترتب المواعيد ،  
وتختزن لحياتنا اللحظات السعيدة .. والجزينة .. والجراحة !! لو قلت لكم ، قبل  
أسبوع من رحيله كان البياتي يفكر بأصدقائه لن تصدقوا !!.. لو قلت إنه يزرع في  
كل لحظة من حياته وردة للوفاء ، والحب ، والعلاقات الجميلة بهذا الشكل الإنساني  
الدافئ .. ربما لاتصدقون .. لو قلت لكم أن البياتي لم ينس أحداً من أصدقائه .. وأنه  
يسهر لهم ، ويحرص عليهم ، ويرعاهم كما يفعل مع قصائده .. !!

” قانئون أزلي أم ماذا ؟

موتى في كل مكان

وقبور يتصاعد منها الهذيان

من يشعل ناراً

في هذا الليل الموحش،

من يصرخ في غرف الدار؟

فلتطلقني ياأبتى من قفصي

فسجونى كثرت

وعذابى طال “ (٧)

في ١٩٩٩/٧/٢٥ ، قبل أسبوع فقط من رحيله المؤلم ، كان يكتب على الصفحة  
الأولى من آخر دواوينه ( نصوص شرقية) أعذب وأجمل الكلمات لأصدقائه الأوفياء  
.. ولكتب هذه البسطور الشرف في أن يكون واحداً منهم .. من هؤلاء الجريحين ،  
الغرياء الذين ظل البياتي الكبير على اتصال بهم حتى قبل رحيله الجارح بأيام ..!!  
أية مناسبة هذه ؟!.. وأى موت بطئ هذا!!!؟

أفتح صندوق بريدى الحزين والمهجور بعد غياب أبى على ، يوم ١٩٩٩/٨/٢٥ م  
وأجد ( نصوص شرقية) وإهداءه الجميل على الصفحة الأولى ، بقلمه ( الماجيك) الذى

تعود الكتابة به ، في أيامه الأخيرة لضعف بصره رحمه الله .. وصل كتابه .. وكان الصديق البياتي قد أخذ قصائده التي لم يكتبها بعد .. وترك حياتنا ، ومآسينا ، وأحزاننا .. ورسائلنا ، وكلماتنا الصباحية التي كانت تفرحه كثيراً .. كان شاعراً عملاقاً .. وطفلاً .. وودوداً فوق التصور !!

« مازلت أكتب ، وانتظر الفجر ، وأخبار الأصدقاء .. » (٨)

آية مأساة ..؟ أي قهر ..؟ أي احتراق هذا ؟!

لم تكف كل علامات الاستفهام ما أريد قوله ..!!

وربما للدمع بعض الكلام ..!!

« حنظلة مضرراً بدمه

يواجه الجدار

يواجه القاتل في ريشته

خجلان

لأنه يعرف

كم مرة صافحه

وظمه لصدوره،

ونحن كم كنا له رفاق

لكننا نخجل أن نبوح باسم ذلك الجبان » (٩)

## هوامش

(١) عبد الوهاب البياتي - نصوص شرقية - قصيدة (سجون أبي علاء) ص ٧

(٢) عبد الوهاب البياتي - تمولات حائشة - ص ٥

(٣) جزء من رسالة بعثها الشاعر البياتي لكاتب السطور من عمان - عام ١٩٩٦م

(٤) عبد الوهاب البياتي - نصوص شرقية - قصيدة (سجون أبي علاء) ص ٩

(٥) عبد الوهاب البياتي - نصوص شرقية - قصيدة (مدينة الورد) ص ١٥

(٦) عبد الوهاب البياتي - نصوص شرقية - قصيدة (بكائية إلى حافظ الشيرازي) ص ٣٩

(٧) عبد الوهاب البياتي - نصوص شرقية - قصيدة (سجون أبي علاء) ص ١٠

(٨) جزء من رسالة بعثها البياتي إلى كاتب السطور - من عمان ١٩٩٦ مايو

(٩) عبد الوهاب البياتي - كتاب المراثي - قصيدة (إلى ناجي العلي) ص ١٩٦

## عبقرية الفساد

### طلعت الشايب

لا يختلف اثنان على أهمية مشروع مكتبة الأسرة الذي يدخل عامه السابع ، والذي بلغ أوج الاهتمام به من القراء مع نشر موسوعة سليم حسن .

بعد هذه السنوات التي أصدرت فيها المكتبة ١٧٠٠ عنوان في حوالى ٣٠ مليون نسخة من السلاسل «الراسخة الإبداعية والفكرية والعلمية والروائع وأمهات الكتب والدينية والشباب» - هذه العبارة الركيكة بنصها مأخوذة من «الصفحة» التي يصدر بها الدكتور سرحان كل كتاب على سبيل التقديم:

أقول بعد هذه السنوات، وكل هذا الكم من الكتب والجهد الذى لا يشك أحد فى نبيل مقصده ، ألا ينبغى التوقف لتقييم التجربة بهدف ترشيد الأداء والتخلص من أوجه القصور والمقصرين .. وتلافى الأخطاء القاتلة التى تسبب إلى المشروع وتحوله إلى ضيعة للارتزاق على حساب الثقافة تحت شعار برئى؟

ولكن .. هل هناك بداية من يستطيع أن يسأل المسئول الأول والأخير عن المشروع عن أسباب اختيار «كلام جرايد» رؤساء مجالس إدارت دور الصحف ورؤساء التحرير ونشره فى كتب ومنهم عنها مكافآت ضخمة .. إلى حد مريب؟ وهل المسئول الأوحد قوى إلى هذه الدرجة ومطمئن إلى هذا الحد الذى يجعله يهبط هذا العام أيضا إلى الصف الثانى والثالث من الصحفيين، وكتاب الأكشاك والأعمدة والزوايا والنوافذ والفتحات والخبريين لينشر غشائهم ، محاولا فرضه على الأسرة المصرية فترفضه أروقة الباعة لكى يعود مكبلا بحبال شركة التوزيع طعاما هنيئا

الافتاء الثالث: حتى تشبه كما شجعت فئران الصحافة ؟ وهل من المعقول أن يظلم

المحرون الرياضيون فلا ينشر لأى منهم كتاب واحد عن وصف مباريات الدورى؟  
المسئول الأوجد مطمئن فعلا فقد جفف المنابع منذ أن نشر للكبار، ولذلك هو  
شديد الثقة من أن الصحافة والاذاعة والتلفزيون لن تنشر أو تذيع كلمة واحدة نقدا  
للممارسات الخاطئة والمريبة... والكتبة كلهم هادئون .. فمنهم من نشر له ومنهم من  
ينتظروا!.

هذا عن الكتب، أما عن المكافآت فتلك قصة أشد نكراً!! من يأخذ كم؟ وكيف؟  
ومتى؟ وهل لابد أن يكون الكاتب من المرضى عنهم أم ممن يشتري سكاتهم أو من  
الموظفين... والموصى عليهم...!!؟

وهل يعامل الجميع كما عومل الفنان المثقف عادل السيوى الذى أعادت هيئة  
الكتاب نشر ترجمته لنظرية التصوير لليوناردو دافنشى؟ عادل السيوى نشر  
وقائع ما حدث له على صفحات أخبار الأدب (٢٠٠٠/٨/٦) تحت عنوان «عبقرية  
الغلظة». أولا .. نشروا الكتاب ضمن سلسلة الأعمال الفكرية بمكتبة الأسرة دون أن  
يستشيروه. ذهب للحصول على ما قالوا له «إنه مكافأة» فطلبوا منه أن يوقع عقدا  
على بياض، ولأنه حسن النية ولا يتأبط شرا ويعرف جيدا قيمة جهده .. لم يشك أن  
يكون التقدير مجحفا.

حدد له الأمر الناهى- صاحب بيت مال المشروع- مكافأته بألفى جنيه-جزء ما  
اقترفت يده!!- ترى كم قبض أى من إياهم عن كلام «لا يودى ولا يجيب»؟ حاول  
السيوى مقابلة الوالى ففشل على مدى ثلاثة أشهر كاملة. ثم «لانت» مديرة المكتب  
أو أشفقت عليه فحددت له موعدا ذهب إليه وانتظر طويلا .. لكن لا مؤاخذه!! أصل  
«الوالى» .. «مشغول قوى» .. ثم بعد طول انتظار أرسلوا إليه من يقول له إن قيمة  
المكافأة لن تتغير، وخرج عادل السيوى رافضا أن يصرف المكافأة.. .. احتراماً  
لنفسه ولجهده.

فهل كان من الضروري أن يضيف الناقد رجاء النقاش حالة «عادل السيوى» إلى  
ما ذكره فى مقاله بالأهرام لكى ينصفه الوالى أو حتى يساويه بأرباع الموهوبين؟  
وهل هى عبقرية الغلظة أم عبقرية الفساد؟.

## صلاح عناني

### الذاتي واليومي في "الحاوية الشعبية"

محمد كمال

لم تكن مصر تعبر بإحدى قديميها متبة القرن العشرين حتى كانت تتنازعها عدة تيارات من الاستعمار والتطلع إلى الحرية ومن التخلف والنزوع إلى التنوير بمفهوما التعدي الشامل . ومن ألع خيوط أشعة النور في مطالع ذلك القرن ظهور جيل مصري من الفنانين التشكيليين

من أمثال محمود مختار وراغب عياد ومحمد ناجي ومحمود سعيد وغيرهم ، حاولوا جاهدين التواصل مع واقعنا الشعبي ووصل المتلقى معه بعد تتلمذهم على أيدي فنانين أوروبيين من أمثال بولوفور شيلا وبيبي مارتان . عشقوا البيئة المصرية ورسموها ولكن وقفت إبداعاتهم عند حدود العين فقط لأنهم لم يدوروا مع الرجي الاجتماعي ولم يفحصوا في طين الأرض . ولكن سرعان ماظهر تيار معاكس في العقدين الرابع والخامس من نفس القرن مع الصوت السريالي لجماعة « الفن والحرية » وأعضائها جورج حنين وكامل التلمساني ورمسيس يونان وفؤاد كامل ومناداتهم بمخاصمة الواقع والظيران في دنيا اللاوعي . ورغم تبغيثهم لسرياليس أوروبا . إلا أنهم شقوا الصمت السائد في ذلك الوقت . ومرة أخرى يعيدنا حسين يوسف أمين وتلاميذه حامد ندا وعبد الهادي الجزار وباقي أعضاء جماعة الفن

المعاصر إلى جليابنا الشعبى وكأئنه رداء يلتصق بلحم المصريين . ثم أطل علينا فى الهزيع الأخير من ليل القرن الماضى فرسان العمل المركب والإبداع سابق التجيز من خلال أعضاء جماعة " المحور " فرغلى عبد الحفيظ وأحمد نوار ومصطفى الرزان والراحل عبد الرحمن النشار وإن كان هؤلاء قد امتلكوا الوعى فى ذلك الوقت مع بداية ثمانينات القرن إلا أنهم أسهموا فى إفراز جيل من الشباب يفتقد إلى النضج مع نهاية الثمانينات أيضاً وبداية صالون الشباب عام ١٩٨٩ الذى أسهم هو الآخر بجوائزه السخية وتشجيعه المنحاز للعمل المركب فى تفريغ قطاع عريض من الشباب من مضمونه بل وصاروا مشغولين من العام للعام بجمع النفايات ومخلفات الشوارع والورش للحصول على جائزة بأى ثمن . ولكن كما عودتنا مصر فى نهايات القرون أن تنفض الغبار من على جسدها وتغتسل بعطر الشرق ثم ترتدى ثوبها المرمى من جديد وكما يقول الناقد إبراهيم عبد الملاك : « إن مصر تضىء من داخلها مع أهلة القرون » . والمتأمل والمتابع باهتمام على مستوى المشاهدة والنقد المتخصص سوف يلحظ أن الحركة التشكيلية المصرية تنزع من خلال الكثير من فنانيتها إلى استعادة الحس الشعبى ثانية فى تحول لن يكون الأخير لأن مصر سوف تهب عليها تيارات أخرى معاكسة مادامت بقيت آلية الزمن ، هذا إذا أردنا أن نرى الجزء المملوء من الكوب فى محاولة جادة لمساندة هذا التحول وحمايته من سهام التبعية ومحترفى الفث من الكلم لاسيما أن الظرف الآن لايجدى فيه الضغط على زناد العويل واليكاء فالعلم لم يرحل واللين لم ينسكب بعد .

والفنان صلاح عنانى هو أحد أبرز الفنانين الذين يستلهمون تراثنا الشعبى غائماً فى أعماق الشارع المصرى من العارة إلى الزقاق إلى العطفة بتركيز على القاهرة كمدينة فسيفسائية تحمل الكثير من المتناقضات بين الجد والهزل .. والثراء والفقر .. والجمال والمقيح . ويكاد يكون هذا الفنان بالفعل شديد الإخلاص لهذا المنهج منذ بداياته فى أوائل السبعينات وحتى معرضه الأخير فى مجمع الفنون فى الزمالك . وقد قدم فى هذا المعرض أكثر من خمسين عملاً بخامة الألوان الزيتية وبأسلوبه التعبيرى المعروف الذى أكد به سماته الشكلية والضمنية كفنان لاخطئه العين ولو كان بين ركाम من النفائس وقد دخل بأعماله الأخيرة المعنونة بـ

« إن كنت ناسى » مرحلة من النضج والتمكن أسكنته تحت جلد المصريين بميراثهم المتفرد وهويتهم الخاصة ولو كره المتعولون.  
ذاتية البناء ويومية الشعبى:

يعتبر التراث الشعبى هو أحد الحاويات المهمة التى تمتزج فيها تجارب إنسانية عديدة مثل الأسطورة والتاريخ والمعتقد الدينى والميراث اللغوى إضافة إلى السيرة الشعبية بوجهيها السحر والحلم وتعتبر تلك التجارب كالأروقة التى تؤدى فى نهايتها إلى غرفة التراث الشعبى المطلة على حياتنا المعاصرة بعاداتها وتقاليدها المختلفة فى مصادرها الزمنية. وهلاح عنانى هو أحد الفنانين الذين يخيّفون مخزوناً أو رصيداً جديداً لغرفة التراث ينسجم مع روافده الأخرى وتتمثل هذه الإضافة فى يعدين مهمين هما المتتابعات السلوكية اليومية للشريحة الكبرى من طبقات الشعب علاوة على البعد الذاتى لشخصية الفنان نفسه والتى تلحم فى تناغم حميمى مع الذات الجمعية لعناصر التركيبة الاجتماعية ، لذا نعتبر صلاح عنانى هو أحد فناني الـ pop « غربي النشأة » والذين استخدموا المفردة اليومية منذ أكثر من نصف قرن مثل علب السجائر والمناديل والأقلام وغيرها من الأدوات المستعملة يومياً والفارق بينهم وبين عنانى هو أنهم لجأوا إلى الخامات الباهظة مع صياغتها وترتيبها على المسطح تبعاً لفكرة العمل بينما عنانى استخدم السلوك اليومي نفسه لطبقات الشارع المختلفة مع صياغتها روحياً وليس مادياً .. وجدانياً وليس عقلياً . وهذا التباين هو الفخ الذى وقع فيه فنانونا الشباب كما أسلفنا والذين لم يعوا الفارق الذى تؤكد عليه دوماً بين البنية المعرفية والإبداعية فى الغرب ومثيلتها فى الشرق فالأولى أدواتها العقلية غالبية بينما الثانية يشكلها عالمها الوجدانى والروحانى عبر تراكمتها الثقافية والتراثية العريقة.

ففى أبرز وأكبر أعمال الفنان « هنا القاهرة » والذى يصور فيه الحدث اليومي المتكرر فى تلك المدينة المجنونة الرزينة .. الصاخبة الهادئة .. العاهرة الطاهرة من خلال حشد كبير لأصحاب المهن المختلفة البالية والباقية والعادات التى مازالت تتمسك بها القاهرة رغم اختلاف لغة العصر . والحس البانورامى فى أعمال الفنان لا يمنع وجود مركز للرؤية تنطلق منه العين ، ففى وسط العمل تقريباً يظهر أحد كبارى القاهرة وقد ضاق بالسيارات من فوقه كأم أعياها حملها كما تضجرت

السيارات من راكبيها حتى كادوا يقفزون من شرفاتها والأوتوبيس الذى يأوى رهطاً من البشر كمن امتلأ قمه بالطعام ولا يقوى على الحديث . وهذا موتوسيكل تمتطيه أسرة مكونة من أب وأم وولدهما . وفي أحد أركان اللوحة وقف مجموعة من الشباب مرتكبين إلى أحد الأكشاك وهم يحتسون بعض المثلجات بينما جلس فتى وفتاة أمام أحد دور السينما فى وضع أصبح الآن مألوفاً . وكل هذا يمثل الجانب المستجد على القاهرة الحديثة أما الجانب الآخر ففيه مجموعة من عازفى الموسيقى البلدى أو ماتسمى « مزىكة حسب الله » والمقهى البلدى بقدرته على امتصاص أوجاع الناس وهمومهم بدءاً من انشغال خاطر وحتى المأساة سييلهم فى هذا الملهاء الحوارية والفضفضة . ومن عمق الحارة إلى قلب الشارع تعبر زفة العروسة داخل المنطور العتيق وكأنه وصل بين الماضى والحاضر . وفى الركن الأيمن السفلى للوحة وقف المكوجى البلدى بصبر وجلد فى محاولة يائسة لجأرة ماكينة الزمن ، وقد كتب على أحد جدران المحل « عنانى » فى رغبة حميمة من الفنان للدفع بذاته كي تلتحم مع مفردات العمل وتنصهر مع التركيبية الاجتماعية . وهنت تصبى الذات الفردية مع الذات الجمعية فى الوعاء الشعبى كما أشرنا من قبل وهو لاشك نوع من أنواع الانتماء الذى يصل إلى درجة التوحد . وقدرة الفنان وبراعته تكمن فى الجمع بين المتناقضات المرئية مثل المنطور والأوتوبيس .. والمقهى ومجلات التيك أو اى . والمتفاوتات الطبقيّة مثل المكوجى والموظف .. وراكب الموتوسيكل وصاحب السيارة الفاخرة وكلهم تحت مظلة اليومى . ورغم الفروق الصسية والهندسية فى الصورة إلا أن الفنان بقدراته التعبيرية العالية وتمكنه من تحريف الشكل يستطيع الإفلات من الهيمنة الفيزيقية للمرئى مستحدثاً تراكييب جديدة مغلفة بروح رمزية ساخرة تشير إلى مدينة محشوة بكل أنواع البشر فيما يشبه سوبر ماركت إنسانى .. وما يؤكد هذه الرمزية ميل الفنان إلى تضخيم النسب التشريحية بشكل متقن ومدرّوس حتى يصل أحياناً إلى المس الكاريكاتيرى فى الأداء وهو مايسهم فى إبراز السخرية الضمنية بتجميع المتناقضات . وهذه القدرة الخاصة نابعة من ملكة فطرية عند عوام المصريين تدفعهم إلى السخرية من عظام الأمور وصفائرها باستخدام موهبة القفشة والنكتة التى يتفردون بها عن معظم شعوب الأرض وهذا هو ما أعانهم عبر تاريخهم السحيق على الابتسامة تحت وابل من القهر والكبت



والذل وسلمان الكرسي كجزء لايتجزأ من ميثولوجيا الشعب المصرى . وأدوات السخرية عند صلاح عنانى تكتمل بقدرته على استشفاف أدق تفاصيل الحياة اليومية والتي تمنح بدورها الفنان والمتلقى لحظات الكشف البارقة ، لذا فنحن نخاصم المبالغة عندما نقول إن هذا الفنان يسكن بين جلد ولحم المصريين . ففى عمله " التنمية " يصور سلوكاً متكرراً فى حياتنا اليومية هو التنمية أو تناول سيرة الآخرين حتى ولو بعدوا عنا بضعة أمتار ومن خلال العمل يبرز أجسام النمامين نحيلة وممطوطة كرسوم الكرتون المتحركة فى إشارة لعجز أصحابها الروحي والبدنى معاً ، وقد صور تلك التنمية أيضاً فى عمله " المعزى " من خلال أناس ممن لايحترمون قدسية أى شئ ولاحتى الموت ويعشقون الهزل وأكل لحوم البشر ولو كانوا فى أقصى لحظات الفجيعة . وصلاح عنانى يكاد ينجح فى نزع الأقنعة من على وجوه كثيرة منها مايتستر وراء الفضيلة والشرف ومنها مايفتنبئ وراء عنفوان من ورق . ففى عمل " الضناقة " يقدم بطل عمله وهو فى حالة عراك مع أحد الجيران وقد أمسكه صاحبه فى رغبة من المتعارك بعدم الاشتباك وكأنه أوصاه بذلك وهو مانسميه فى لغتنا الشعبية بـ " الهجاس " أو " المهياس " . وعنانى لايقدم بطاقة انحياز طبقي بقدر مايحاول حيابة الثوب الاجتماعى بكل خيوطه وأبعاده مع تطريزه بمنصر المكاشفة الذى يفجر الدهشة . ففى لوحته " الفاعل " يقدم شريحة من المطحونين وهم طبقة العمال البسطاء من خلال رجل ارتمت رأسه على ركبتيه فى حالة من الإعياء الشديد بعد يوم عمل شاق وقد استخدم ضربات الفرشاة العريضة فى حركة سريعة لاتقف عند التفاصيل الشكلية كى تنفذ إلى قاع الهرم الاجتماعى وفى عمل « مدام إيفون » صور أيضاً إنكفاء سيدة عجوز على ماكينة الخياطة سعيماً وراء الرزق وقد اهتم بالطبقات الكادحة فى أعمال أخرى مثل « الإسكافى » ، « حسب الله » ، « المطاهر » . وأعمال الفنان تتواصل فى سهولة ويسر مع شرائح متعددة من المتلقين لعدة أسباب منها: البساطة فى التناول والتركيز على دقائق السلوك اليومى مما يتيح الفرصة للمشاهد لدخول العمل دون غربة بل يلتحم معه ذاتياً مثل الفنان الذى ينشغل بالعامل الذاتى ويؤكد ، ففى عمل « أنا فى العربية » يرسم الفنان نفسه مختنقاً داخل سيارته من

ازدحام المرور وظهور كطفل شاخ فى رحم أمه وعند هذه النقطة التى تلتقى فيها ذات الفنان مع الذات الجمعية تنطق أعماله بروح المكان والزمان التى تسكن جسد الهوية.

### البناء والتعبيرية الرومانسية:

عندما تألفت المدرسة التعبيرية فى القرن العشرين كانت لها إرهابات سابقة للأسباني فرانثيسكو جويا فى أواخر القرن الثامن عشر وأوائل التاسع عشر رغم أنه من رواد المدرسة الواقعية ولكن لمرونة التعبيرية اندمجت بسهولة مع الواقعية ثم الرومانتيكية وفارسها ديلاكروا ويظهر الاندماج بين المدارس الثلاث واضحاً فى أعمال صلاح عنانى خاصة أن المس الرومانسى جزء من واقعنا اليومى المعاش . ففى عمل « ابن الجيران » يقتنص لحظة من لحظات الحب الغض طالما عشناها جميعاً وهى العلاقة الروحية بين البنات وابن الجيران والتى يخفق لها القلب ويرتجف لها البدن . وفى هذا العمل يبرز عنصر من أهم عناصر الصورة عند الفنان وهو البناء فعنانى يبنى صورته بشكل تركيبى تصاعدى ويكون حريصاً فيها على تسخير كل العناصر لصالح العنصر الإنسانى قافزاً كل حواجز المنظور والتراكم البنائى التقليدى الخاضع لقوانين الطبيعة . فالإنسان فى لوحاته متعلق وحجمه يتجاوز حجم المبانى التى تتقزم بجانب بنيته الضخمة ورغم هذا لا تشعر بخلل فى النسج البنائى للمشهد . ففى نفس العمل يقفز ابن الجيران من شرفة منزله ليدرك حبيبته فى المنزل المقابل وفى هذا تجاوز لكل قوانين المنظور لصالح المد التعبيرى داخل العمل ذات الدلالات المتعددة . ففى بعض أعماله تشعر أن البيوت احتشدت بسكانها حتى الشمال فأوشكوا أن يفيضوا منها فيضاً وأحياناً أخرى يخيل إليك أن البيوت العتيقة أصبحت جزءاً من لوم البشر والجدران تنطق بأسمائهم وقد اختلطت بعرق المكافحين منهم . ويركز عنانى على الثنائيات الرومانسية بين الحبيب والحبيبة فى أعمال « المركب » ، « ع النيل » ، « الحب فى المعادى » كما يتجاوز مشاعر الحب البرئ إلى فضاءات الهوى وتجارة الجسد فى عملية « الشبكة » ، « البنسيون » واللذين يصور فيهما الغايات وبائعات المتعة وقد ارتسم على وجوههن الفجر والانفلات الذى لا يخلو من ذل وهوان وهذا التناقض فى

التركيبية الاجتماعية هو لاشك إحدى سمات القاهرة وهو أيضاً مايمثل موسيقاها الخارجية والداخلية في آن . وقد ألهمت تلك الموسيقى الحماس الإبداعي لكثير من الفنانين من قبل . ويظل البناء الرصين في أعمال الفنان هو القناة الأساسية التي تحوى كل مفرداته المتشابكة اجتماعياً وزمناً ، ففي عمله « ساعة العسارى » يتجلى عنصر البناء البشرى منه والمعمارى في مشهد متجانس يحتفى بالتفاصيل فى مناطق ويهمل الأخرى ففيه الطالب الذى يستذكر دروسه فى البلكونة وقد تجرد من ملابسه عدا سترته الداخلية فى يوم هيفى حار . وهذه امرأة ضخمة الردين منتفخة الثديين امتلا بدنها حتى كاد أن ينسكب من الشرفة التى تضاءلت بجانبه . ورجل يرتدى ملابسه الداخلية فقط ويجلس فى بلكونة منزله مثلاً قليلاً إلى الخلف وبجواره كوب الشاي والراديو بينما ظهرت فى عمق الصورة امرأة بضة الجسد ترقد على سريرها بقميص ثومها الأحمر المثير وبدت وكأنها تنتظر من زوجها مالم يستطع منحه لها منذ فترة . وقد طعم الفنان أبعاد المنظر ببعض الموجودات الصغيرة مثل الأباجورة والتلفزيون وفراش الغرف وهى أدوات إضافية تساعد فى اصطيد الشعور الزمنى لمخظات العسارى وقد ظهر البشر والمعمار فى هذا العمل ككيان واحد لم تزده آلية الزمن إلا صلابة وتماسكاً . وقد تكررت هذه التركيبية التصاعدية فى عمل « التزيغ » الذى صور فيه بعض طلبة المدارس وهم يعيشون لذة الفرار المدرسة فى لحظة من العزم والإصرار على الإفلات من القيود وقد اعتلى كل منهم ظهر الآخر حتى وصلوا إلى أعلى السور وهو فى نظرهم آخر حدود القهر وأول أنوار الحرية . ويظل هذا الفنان يبحر بسفينته فى بحرنا الاجتماعى ويرسو فى جزر ويتجاوز الأخرى عبر تفاصيل لا تستوعبها هذه المساحة حتى تختلط أنفاسه بأنفاس البدن المصرى الأصيل المنهك من أثر الغزوات والفتوحات المتعاقبة .والتي جعلته يغير دينه ولفته عدة مرات دون أن تنال من روحه شيئاً . وصلاح عنانى هو إحدى خلايا هذا البدن الشعبى العفى الذى يزخر بالتاريخى والإسطورى والدينى ويضيف هو إليه بشافية المختمى اليومى والذاتى ليشد عوده ويتجرع الصبر فى رحلة الصمت على أرض فى جيدها النيل وفى جوفها ثورة .

## ارتجالات وتجنيات الشاعر حلمى سالم

صلاح الدين محسن

منذ يضع سنوات عارضا العديد من كتاباته ، لكن هيئة تحرير أدب ونقد" قد رفضت أن تنشر شيئاً من إنتاجه » .  
ونرد بالقول : يبدو أن ذاكرة الشاعر البديع قد خذلتها وبشكل مبكر جداً ..  
وإن صح ماقاله من أن " أدب ونقد" لم تنشر لى شيئاً - وهو بالتأكيد غير صحيح - وسوف نبين ذلك له وللقارئ فيما بعد.

نقول: إن صح أن المجلة التى يدير تحريرها الشاعر الشاب .. حلمى سالم قد رفضت أن تنشر شيئاً من إنتاجنا الذى هكذا وصفه .. فترى .. ألا يكفيها فخراً أن مجلة أخرى يرأس تحريرها الشاعر الكبير .. أحمد عبد المعطى حجازى وهى مجلة " إبداع" التى لا تقل وجاهة أو قيمة عن مجلة " أدب ونقد"

أعرف بأن ردى هذا على ماشره الشاعر البديع حلمى سالم فى مجلة أدب ونقد " التى يدير تحريرها بالعدد الأخير - سبتمبر ٢٠٠٠ - لابد أن يمر عليه قبل نشره باعتباره مديراً لتحرير المجلة ... ولكننى أعتقد فى أنه لاهو ولا الناقدة والصحفية الكبيرة فريدة النقاش- رئيس التحرير - سوف يتجاوز أحدهما حق الرد .. كمبدأ من أهم مبادئ العمل الصحفى.

ثم نقول .. بأن مقال الشاعر البديع قد حفل بالكثير من الارتجالات والتجنيات الغريبة.

يقول الشاعر الشاب .. بصفحة ٥٠ »  
وقد يرى الكثيرون وأنا منهم أن كتبه هزيلة القيمة الفنية والفكرية ، وقد حدث أن مر محسن على " أدب ونقد"

» .. وصلاح الدين محسن يكتب بأسلوب بانورامى ، وهو أسلوب علمى وأخلاقى بالدرجة الأولى».

- ويقول الشاعر البديع حلمى سالم فى صفحة ٥٢ من أدب ونقد « ولصلاح محسن حوالى ستة كتب »

وهذا ارتجال من ضمن الارتجالات العجيبة .. فلو أنه قرأ لى أو اطلع على ظهر غلاف كتابى الأخير « ارتعاشات تنويرية » والذى ذكره فى مقاله .. أو على ظهر غلاف الكتاب السابق لهذا الكتاب ، أو حتى ظهر الكتاب الأسبق لهذين الكتابين لعرف أن كتبى تعداها فوق العشرة كتب - وبالتحديد ١٦ كتاباً . ستة عشر كتاباً -

فمن أين أتى الشاعر البديع بهذا الرقم - ستة كتب -! لا أدري ! ولعلم شاعرنا البديع .. أحد كتبى إذاعت وكالات الأنباء العالمية مقتطفات منه ، وكتب عنه عامود فى جريدة الجمهورية ، وجعلته إحدى الصحف الأخرى عنواناً رئيسياً لها . وهو كتاب « الشيخ الشعراوى وعدوية » سنة ١٩٩٨ .

ومن ضمن كتبى الستة عشر .. كتاب عن علم جديد ربما لم يسمع عنه شاعرنا البديع - ربما لبعده عن تخصصه كشاعر - واسم هذا العلم هو " السوسيوبولوجى " واسم الكتاب

قد نشرت لنا مقالاً متميزاً قالت إنها اختارته من بين عشرات المقالات ١٩٠٠- انظر مجلة إبداع العدد ٧ لسنة ١٩٩٤- وألا نجد لنا عزاء فى أن المفكر والناقد الراحل د. غالى شكرى قد نشر لنا فى المجلة الفكرية الراقية التى كان يرأس تحريرها - مجلة القاهرة - مقالاً لا يقل تميزاً عما نشرته لنا مجلة "إبداع" ١٩- انظر مجلة القاهرة عدد نوفمبر ١٩٩٣-

وإن كان الشاعر الشاب هو ومجلة " أدب ونقد " قد صهر خده لإنتاجنا - كما زعم - ألا يكفيننا فخراً أن عملاق الأدب العربى د. يوسف إدريس قد قدم لنا مقالاً فى جريدة الأهرام بالقول:

« اخترت هذا المقال من مقالات كثيرة واصلتنى من سياسيين ومسؤولين حاليين وسابقين لأنه أقلها جميعاً حدة وأكثرها أدباً »

- جريدة الأهرام ١٢/٦/١٩٨٩ -

وألا نجد لنا عزاء فيما قاله الكاتب والصحفى الراحل الكبير صلاح حافظ بالحرف « .. والأستاذ صلاح الدين محسن كاتب ومفكر كان واجباً علينا نشر رده .. »

- أخبار اليوم ٧/٧/١٩٩٠ بالصفحة الأخيرة -

وكذلك ماقلته مجلة الدستور الصادرة من لندن باللغة العربية عام

سوسيولوجيا شرقية" ، وهو كتاب يعتمد على التحليل السلوكي ، والعلم وثيق الصلة بهندسة الوراثة وخريطة الجينوم التي أعلن عن اكتشافها أخيراً.

وقد كتبت عن هذا الكتاب مجلة علمية وثقافية محترمة حوالى ١٥ صفحة وأشادت به كثيراً رغم قلة عدد صفحاته.

- انظر مجلة الانسان والتطور العدد ٢٤ لسنة ١٩٨٥ -

وضمن كتبتى أيضا كتاب صدر بمناسبة المبايعة الأخيرة على الرئاسة بعنوان « أحب مبارك ولأحب البيعة » - توزيع الاخبار - وقد لاأكون مبالغاً أو مغروراً إذا قلت إن قيمته السياسية والوطنية يمكن أن توضع وحدها فى كفة فى مقابل نفس القيمة الموجودة بجميع دواوين شاعر مامن الشعراء ...

- ويبدو فعلا أن ذاكرة شاعرنا البديع قد خذلتة ميكراً والا لتذكر أن كتابى « مسامرة السماء » الذى أخذ منه نسخة لقراءتها وإعادتها ووعده بعدم سؤاله أو مطالبته بهذه النسخة أبداً بعد ماتعددت وعوده الكثيرة جداً بإعادته بشكل يبعث على الحرج لكل منا..

ولو أن شاعرنا البديع قد كلف نفسه ، وقرأ هذا العمل الفكرى - مسامرة السماء - لتذكر قبل أن يقدم على كتابة

مقاله هذا أنه شاعر - فقط .. - ، وعليه ألا يحرق فى غير بيئته كى لايدخل نفسه فيما لايعنيه.

وأيضاً أنكر الشاعر البديع بمقال سبق أن نشرته لى " أخبار الأدب " وهو عن الشعر - بعنوان « استفتاء على الشعر الحديث » ، وقال لى إنه قد قرأه ، وسألته يومها - طبعاً أغضبك المقال فرد - ( بحزن وأسى ) طبعاً - ثم استطر بسرعة - : ولكنه - وأشار بيده إشارة تعنى قوة المقال وإحكامه الذى لايمكن معه تفنيد ما جاء به .

أما أبسط الارتجالات التى جاءت بمقال شاعرنا الكريم .. والعليم بهواطن الأمور .. « وصلاح الدين محسن لمن لايتابع حكايته - مهندس يعمل فى توزيع الجويات ».

وبكل أمانة وصراحة أقول لشاعرنا المبدع الذى زعم معرفته بحكايتى وتطوع لنقلها لمن لايعرفونها !.. إننى لست مهندساً ، ولا أحمل مؤهلاً جامعياً ، ولم أدع ذلك أبداً فى يوم من الأيام وإنما أقول بفخر إذا سئلت عن مؤهلى الدراسى : دبلوم التجارة الثانوية .. إذن من أين لك هذا الادعاء ياعم حلمى ؟!.. ولأن معرفتنا بكم كانت قصيرة للغاية وعابرة .. فمن أين إذن استقيت معلوماتك عنى ؟! أعتقد أنك استقيتها من مثقفى مقاهى وسط المدينة

المتفرغين للتصعلك والتهاثر والتبازؤ أيضا.

ويقول شاعرنا البديع فى صـ ٥٠  
من نفس العدد لجلة " أدب ونقد " كان  
من سوء حظ الكاتب أن طبيعته  
الشخصية دفعته - بقدر واضح من  
السذاجة - إلى عدم إنكار التهم التى  
وجهتها النيابة إليه ، ولم تكن لديه  
حصافة الالتفاف ، ولاحنكة التمويه  
مثلا يفعل أهل الخبرة حينما يقعون  
تحت طائلة القانون "

ونرد على شاعرنا « الحضيف » -  
ناهيك عن كون مقاله الشاعر يعد إشادة  
وترويحاً علنيا لما يعتبره فضيلة  
الإنكار عند مواجهة القانون تفادياً  
للولقوع تحت طائلته - أى تضليل العدالة  
- .. نقول له إن حصافة الالتفاف ،  
وحنكة التمويه لم تشفع لـ د. نصر  
حامد أبو زيد أو تحميه من حكم  
التفريق بينه وبين زوجته .. وكذلك  
حصافة الالتفاف وحنكة التمويه فى  
الكتابة .. وفى التصريحات الإعلامية لم  
تشفع لفرج فودة ، ولم تحقق دمه الذى  
أهدر على رصيف الشارع .. ولم تشفع  
لنجيب محفوظ ولاحمته له رقبته من  
ضربة السكين ! ولو أن حلمى سالم قد  
قرأ كتابى « ارتعاشات تنويرية » الذى  
ذكره فى مقاله .. لعرف أن دعوتى بهذا  
الكتاب لعهد تنويرى جديد .. هى ضد

مايسميه هو حصافة ، وحنكة تمويه .. لم  
تعد تفيد أصحابها بشئ ولاتنجيهم مما  
يحيق بهم من مخاطر ..

نعم لو قرأ شاعرنا البديع المبدع ..  
كتابنا « ارتعاشات تنويرية » لقال لنا  
مقاله المحقق بالنيابة فى بداية  
التحقيق « أنت دونا عن كل المفكرين  
التنويريين يجب ألا تتهرب من الإجابة  
ولا أن ترتعش ، لأنك مؤلف كتاب «  
ارتعاشات تنويرية» الذى ينهى عن  
ذلك.

وأنا يا شاعرنا البديع لم أكن أعترف  
للنيابة بفكرى وأرائى المدونة بكتبى  
فحسب - وهى ليست جرائم - كلا ..  
وإنما كنت أبذل جهداً كبيراً فى الشرح  
والتوضيح لوكيل النيابة ، ولرئيس  
النيابة ، ومستشارها .. لإقناعهم برأى  
وجهة نظرى .. حتى ولو اعتبروا ذلك  
- مثلك - سذاجة وقلة حصافة وفقداناً  
للحنكة .. لأن هذا هو واجب المفكر ..  
ياشاعر..

ويضيف الشاعر الشاب .. : « يبدو  
أن هذين العاملين - عدم حصافته ، وعدم  
شهرة - كانا وراء ضعف اهتمام الحياة  
الثقافية المصرية والعربية بقضيته ،  
مقارنة بما نالته بعض القضايا الأخرى  
من عناية المثقفين ».

ونرد : كلا .. وإنما وراء ذلك أننى ..  
لأرتاد البارات والحانات ، ولأتصعلك

مع المتنطعين طوال النهار ومعظم الليل على مقاهى وسط المدينة بالقاهرة فى الغيبة والنميمة الثقافية التى لاينجو منها أحد - حتى أنت .. وأنا - .. ولاأنتمى لشلة من الشلل الثقافية .. ولأننى كاتب ومفكر مستقل لا أنتمى لأى حزب سياسى على أو سرى .. وتلك هى الروابط والمعيان الذى يحكم تلك المسألة .. وإن كنا لاننكر فضل جريدة الأهالى فقد كانت هى الجريدة الوحيدة - تقريبا - التى دافعت عنى - بقدر استطاعتها- وهذا ماكنت أثق فيه ككاتب ومفكر ملتزم فى كتاباتى كلها بالعلمية والتقدمية مع استقلاليتى التامة .. ورغم عدم وجود أية علاقة أو معارف تربطنى بجريدة الأهالى أو حزب التجمع .. ولكنها مسألة مبدأ من ناحيتهم .

والطريف هو أن شاعرنا الخريف - حلمى سالم - عندما ذكر مأسماه بعدم حصافتى ، وعدم شهرتى تسببا فى ضعف اهتمام الحياة الثقافية بقضيتى .. عاد ليرد على نفسه وبخفسه فيقول:

» .. وذلك أمر مؤسف بحق لأن المفترض أن يكون الأصل فى الحياة

الثقافية هو المبدأ لا الشخص ».

إذن السبب يا شاعرنا هو غياب المبدأ فى الحياة الثقافية وليس مااتهمتنا أنت به ظلماً وتجنياً.

إن ما فعلته بنا ياسيدنا الشاعر البديع والمبدع .. كان أكثر إبلاها من القيد الحديدى الذى وضعته فى يدي المباحث والنيابة ، وأكثر ظلما من ظلم من عتبت عليهم لأنهم خذلوا المبدأ ولم يخذلوا شخصى .. وليتك شاركته فى خذلانى - دون طعن -

وأخيراً أهمس فى أذنك : أو لم يكن الشعر أولى بهذا الجهد والوقت الذى ضيعته فى كتابة مثل هذا المقال يا شاعر .. - فى قضية فكر ومفكر -

والذى كتبته بعداد التجنى والارتجال ١٩ على أية حال .. شكراً ياسيدنا الشاعر الرقيق .. على مساهمتكم فى الحملة الصحفية الأمنية .. للإساءة إلى كاتب وتشويه صورته.

ملحوظة هامة جداً:

مرفق طيه صورة المقال الذى نشرته لنا أنت بنفسك بجملة " أنب وتقد" بعدد ١٠٩ سبتمبر لسنة ١٩٩٤ وهو بعنوان » التفكير وبيع الكفر».

# أرشميدس لم يكن يحبها

## وحيد الطويلة

لا بد أنها حانقة عليك ، ولاستبعد أن تكون قد وصفت أمك بوصف يليق بأماها .  
لماذا هي دون غيرها ظلت عالقة بخيالك ؟  
الأخريات كنت تقفل في وجوههن سماعة التليفون ، وتطلق عليهن أوصافاً  
يحببهن كثيراً .  
باشعات الهوى يتحدثن أحياناً عن الشرف ، وعن السياسة .  
تتذكر أنك في زحام الطريق الشديد ، أشعلت نور سيارتك للسيارة التي تقف  
قدامك ، لتعرج يميناً كي تتفادى خنقة الطريق .  
وجدتها تفتح الباب ، وتدخل إلى السيارة بلهفة كأنها حببتك التي ضاقت  
بالمطر ، بل استدارت ملقية قنابلها الذرية على صدرك ، وفتحت الباب الخلفي  
لزميلتها وقدمتها أفضل تقديم كما يليق بعاهرة طيبة .  
علاقات البنات بصفة عامة غير جيدة ، هذا إذا لم تكن سيئة معظم الأحوال .  
لامانع عند أية واحدة أن تضحي بواحدة أخرى من أجل واحد ليس آخر . واحد  
دائماً .

لماذا الغانيات وحدهن يتبادلن الحديث الطيب عن بعضهن ؟ بل يزددن طيبة حين  
يجتمعن معك في سرير واحد . كل واحدة تقدم وصفاً تفصيلياً لبراءة صديقتها ،



وأفخاذها الشريرة ، وسوف تشرح لك كل مرة - كأنك نسيت - كيف أعطاهما بالمصداق لجلخير مائتى جنيه ، وصديقتها ثلاثمائة .

وعندما تأخذ واحدة منهما أخذة جيدة ، وتعطيها خمسين جنيهها بعد أن قطعت نفسها ، وأخرجت لها العفريت من قعر الكرة الأرضية ، ستتصل بك صديقتها فى الصباح ، تريد رؤيتك بأسرع وقت ، ولن تشرح لها نظامك ، فهى تعرفه أكثر منك ، فقط تريد أن تدخل التاريخ بجانب أرشميدس ، وأن تؤكد لها أن بطاريات الباتريوت لن تسقط صواريخ سكود رغم ادعاءات أمريكا .

ولكن لماذا تعتقد أن هذه البنت حائقة عليك .

أنت لاتعرفها ، ولاتعرف أى شئ عنها .. صحيح أنك ربما تقابلها وهى تمشى فى شارع الملك فيصل بعكس اتجاه السيارات ، وعيناها تتابعان السائقين ، لن تستطيع بالطبع أن تلتقط غمزة عينك ، فقط سوف تستدير متجهة إلى سيارتك التى أعطت إشارة جانبية واستقرت واقفة رغم الزحام الشديد ، وسط جوقة الأبواق التى تسد إليك أصواتها ، بعضها حائق عليك لأنك عطلت الطريق المعطل أصلاً ، وكلهم تقريباً فى حالة غيرة لضيق الفريسة ولعدم قدرة سيارات المطافئ على إطلاق خرطومها الطويلة فى عز الحر .

ثم إن البنت التى شتمت أمك قد يكون لها بعض الحق فى سبك ، ولكن دون المرور بأمك .

صحيح أنك قد لاتصادفها ، لكن ألا يمكن أن تكون هى إحدى البننتين اللتين دخلتا فى التو إلى المقهى .. وتركتا كل الطاومات الفارغة وجلستا على واحدة ملاصقة لك ، وقالت إحداهن بعد أن طلبت موزاً بالحليب ، نظامك إيه ، دون أن تنسى بالطبع أن ترفع حاجبها الأيسر ، وتبصيص بشفتيها يميناً وشمالاً ، وعندما تقول لها إنك جمهورى .. سينتبه الجالسون قليلو العدد إلى رنة ضحكاتها نصف الطيبة وطراوة غنجها وهى تقول .. النبى عربى يا اسمك إيه .

إنن لاتبتئس كثيراً فلو لم تصادفك سوف تحكى إحداهن عنك لها .. وقد تقابلك دون أن تعرف وتساءلك - دون أن تسب أمك - نظامك إيه يا اسمك إيه .

مقهى الحرافيش

## اعتراف

## فاطمة خير

مشيت إليه بخطوات وثيدة.

إيقاع الخطوات المنتظمة ، يولد شعوراً بالاضطراب . من المسافات بين كعبى حذائها تنسل مشاعر متضاربة .. تجتاها - أو هكذا تريد - بسرعة نقل قدميها .. تشد طرف غطاء رأسها على يخطى فى كل مرة جزءاً أكبر من وجهها.

ترفع عينيهما بتضرع .. تتدأرى وراء رموشها .. تخشى أن تفضحها.

جاءت إليه ترجو الخلاص

فرغت من كل نيبذبات الألم.

هاهى تركن إليه ، تجلس فى كرسيها ، تأمل أن تخبئها ستائر السواد ، تشعر أن العالم يرقبها من فتحات النافذة الصغيرة التى تفصلها عنه ، لايزيد الكون الآن عن بضعة سنتيمترات: الستائر السوداء - تحيطها - النافذة - تفصله عنها - ووجهه ...

تخلت عن خوفها من رفض التوبة ورجته فى ضميرها ألا يسألها عن قانونها .. تنشد الاختلاف

كلمة كلمة

هاهى قد اقتربت

تخلص من الذنوب

بقيت قطرات من الخوف ، تستعد لتزعجها ، الجثة على بعد خطوات ، تمد يدها .. مالها قد ابتعدت ١٩ ، تصطدم بخشب النافذة ، يصيبها الذهول ، يقول : امض بسلام ! ، تصرخ : لا ليس بعد .. ليس بعد ، يقتلع الغطاء عن وجهه .. يذعرها " شكله الكهنوتى ، تنهار أحلام الرحمة ، تركض ..

## تجولات

### صفاء عد المتعم زائد

فى مكان ما ، خلف الحجب ، فى نفسى ، فى المنتصف من صدرى ، ملامح  
تتجلى وتختفى  
على الضفة الأخيرة ، عند شاطئ أعرفه :  
غزالة تركض..  
عصفور يشكو فى غناء متهدج .  
طفلان يلعبان الحجلة .  
هل شعرت يوماً بالربعب وأنت تشد طرف الغطاء وتندثر ؟  
صغيرة ضفيرة البنت حين توشوش بكر النخل السامق وتدعو الألفة  
إلى عشاها  
وأنا هنا ...  
ماذا لو طرق الباب مرات عدة ، دون أن تنتظر أحد ؟  
وتتخيل..  
أن صديقاً يسحب يده من قلبك ، وأن شخصاً ما ، يرصد حركاتك ،  
خطواتك ، يتبعك ؟  
وفى حجرة مظلمة..  
يفتح باب سرى على عتمة تفضى بك إلى ما لانهاية .  
يفاجئك شخص ما ، خجول ، يربعبك .  
- خائف ؟  
- ربما !  
ولكن أحاول النوم .

ماذا لو جلست وحيداً ، وصفصف الجو حولك ، والتف الشجر السامق  
حول ساقيك.

وخرج مارديرعد :

شبيك !

وقتلك.

أتكون سعيداً ؟

عشرة أعمدة تلازمني ، أينما سرت ، سنبع بوابات للشهيق ، تلج على أن  
أرحل.

أسرع في خطوي ، أصل

بارد صوت الهواء منساباً فوق الضوء الخافت ، وقلبي يرتجف.  
عندما أصل:

تبعني البنات الزهور بين نهودهن .

ويصب الرجال ذكورتهم في دهشة البحر.

وتظل بقايا من عرق.

بقايا من نطق.

بقايا من موت .

ولي سبع بوابات للرحيل :

من يشتريها ؟

ويكسوني لهيباً !

خلف زجاج مغيش برائحة تغزوني ، أفر بصوتي بعيداً.

جريت أن أخوض غمار امرأة

جريت أن أخوض غمار نفسي.

سرب من قصاصات ورق تطير/ مصافير.

صف لي جسد امرأة ، ودعني أدخل في نوم عميق.

عينان مربعتان تقفان دوماً ، خلف زجاج النافذة ، ترقبني .

انتظري ..

نسيت ضفيرتك في فراشي.

دمها فهي لاتذكرني بشئ:

في مركب الشمس المذهب أسافر ، مودعاً حوائجي،

وقلبي ، وفي الليل المس آخر الخطابات الحبيبة ،

وأعضائي،

عشرون عاماً تلف عنقي،

حرفاً يلوذ بحرف.  
 أنا هنا وأنت هناك .  
 جنود تحط على نصل قلبي.  
 حمامة وادعة تفرش عشها.  
 رجال تطاردني .  
 عشرون بوابة للرحيل.  
 انتظري..  
 إنى أنست ناراً.  
 حبيبتى الجميلة.  
 ضاعمت ملامحك ، حدود ينساها المرء حين يصبح وحيداً ، حين يصبح  
 بعضاً من رماد .  
 من رتب غرفتى.  
 وساعد فى البقاء هنا طويلاً.  
 اقتلوني وقتما شئتم.  
 هاك يدى تفرد شراعاً  
 للرحيل.  
 أيهما أبعد عن عيني الآن.  
 أنت ؟  
 أم كل ما أشتهيه ؟  
 بلغنى أنك تحكين عنى فى جدائل الصفار !  
 هل جمعت رائحتى حين بعثرها الهواء ؟  
 عم كنت تفتن حين أسندت رأسى إلى صدرك ؟  
 هل لشفتينا بحر غير الذى تسكب فيه عيناك طعم البنات والنوم ؟  
 هناك عند اختلاف الألوان ، وتغير الطيور لأعشاشها.  
 أمشق مسافة تقربنى منك ، من جسدى،  
 زفيرى معباً بالبنادق.  
 والبيادات ومحار البحر.  
 عم تسألين الآن ؟  
 أحبك حتى انفجارنا.

## ذكرى الجسور الأربعة

خالد إسماعيل

### ١- "شرقاً ، قاو غرب"

اشتهرت باسم "ميسى" .. أهلها من "قاو الكبيرة" ، فروا إليها أثناء التمرد الذي كان زعيمه الشيخ "أحمد الطيب" فى زمن "الخدو إسماعيل"  
« حرم على أتباعه أكل سمك "القرموط" ، وأرسل الخديو - الأمير فاضل -  
للمسح الثورة ، فأمر بوضع ألف رجل منهم على « الضازوق »  
ونفى القبا إلى « الضودان » ..  
ومن أميانهاد الناظر حمودى ..

كان ناظر ابتدائية "كوم العرب" أربعة عشر عاماً - فى زمن "عبد الناصر" ،  
وأثناء قيامنا - نحن تلاميذ "رابعة أول" - بنقل الأوراق والخرائط من المدرسة  
القديمة "إلى" المدرسة الجديدة ، وقعت فى يدي ورقة مكتوب فيها:

الإسم: حمودى محمد رضوان  
المؤهل: كفاءة التعليم الأولى ١٩٣٩

الوظيفة: ناظر المدرسة

وكان يشق بلدنا بحماره الأبيض العفى ، و"الكاكولا" وقامت الفارعة ، ومات فى  
١٩٨٥ وهو فى منصب عمدة ققاو غرب" ، والفقراء من ناسها يبيعون لنا الفواكه  
والسمك ويسفوننا :- ناس "كوم الذهب".

## « غرباً : كوم العرب »

كوم من التراب ، فوقه مقبرة لمصريين قداماء..  
سكانها الاوائل اقباط يغزلون بالنول ، ويزرعون أرضاً فى زمام مشطا ،  
والعرب سكنوها - منذ ثلاثة قرون - أصولهم ترجع إلى فاس ومكناس "و"  
حضر موت "و" مكة ، حول بيوتهم بنوا أضرحة الأولياء : "مبارك" و"منصور" ،  
و"حرب" و"سعد السعيد"  
"الوحيد الذى يعرف ناسها أنه من عبيد "فاطمة بنت برى" ، التى اختبرت  
زهد السيد البدوى ونجا ، وقيل أحبها فزهدت"

## « جنوباً : الشيخ عمار »

كانت من توابع مشطا ، ثم انفصلت عنها " ١٨٣٠ ميلادية " ، ومنها الحاج عمار  
عمار" وحيازته تضم " مائة وعشرين فدناً " ، زوج ابنته لواحد من أعيان " قاو  
غرب" - أقام عنده سنة - لما استبد به المرض الأخير فيئس من إقامته ومصاريفه :  
- غور شوف لك مطرح غير هنا .. قرفطنا فى عيشتنا ياشيخ..  
فلعلم هدموه ومشى..

ومات غريباً ..

قيل إنه قتل ، وقيل دهس قطار ..

ومنها وفاء أنس " أول بنت أحببتها - فى أولى إعداى - وهى الآن "مرضة"  
فى "الكويت" مع زوجها فنى الأشعة" ..

## « شمالاً : الشوكة »

ناسها يصنعون " الحصر " من نبات الحلفا ، ومنهم قراء للقرآن - حسنوا الأصوات  
- والثار عندهم كالضحك عندنا .. ينتسبون إلى فاوقبلى " يقنا .. ولما حط عندهم  
" نجار قبلى " - بعدته وعياله - وبني " أوضة " بالطوب " النى " هدموها ، وقيل  
سحلوه عارياً هو وامراته ..

-٢-

## نحلة " الأطرش بحيرى "

دفن بجوارها " على القط " علبة سجاير " فلوريدا " ، وبعد انتهاء " الحصة

السادسة" فى مدرسة " كوم العرب" الإعدادية أعطانى " سيجارة" ...، وجلسنا ندخن فى غيظ " على منصور" ولعن آباء الناظر " حليم صليب متياس" وحكى عن أبيه و" الخمرة" و" الديب" الذى قتله - بالأمس - بالبندقية " الروسى.. تصافحنا على الجسر وأنا لابس " البدلة الكاملة" والنظارة الطبية ، فبانت أسنانه السوداء:

- إنت فىن دلوقتى ؟

- فى مصر..

- واستلمت الوظيفة فىن ؟

- فى الصحافة ..

- يعنى هتطلع فى التلفزيون مع الوزرا والناس الجامدة؟

- ٢ -

جثة شاب موثقة بالحبال على جسر" الشيخ عمار" ، والعمدة كان واقفا يدخن ..، وبائع الحصر نزل من فوق حماره وعابن:

- مين ؟ محمود..؟

وانطلق ناحية" الشوكة" ، فجلس عمدة " الشيخ عمار" - تحت شجرة " السنط" القريبة - وتعلق الخفراء حوله ..

- خلاص .. بان الملى فيها .. هو " الشوكة" ورموه فى زماننا ..

.. " والقمح" كان أخضر ، والعيال تركوا الصيد فى التربة الحمراء

" كانت الأيام أيام سدة شتوية"

ساعة أو أقل ، ثم هجم الرجال والنساء ... وقعت امرأة سمراء طويلة حافية على

الجثة:

- كبدى يا ولدى .. يا شبيب ..



ثم نزلت في التربة وخرجت والطين لطح هدمها ووشها وتمرغت في التراب  
فانكشفت ساقاها والمجل الفضى " الملولق لكاخليها فضربها رجل ضخم الكرش"  
بعضاه " الشوم" ..

- ٤ -

" أحمد المصري - مكاس في " سوق الماعز " بمشطا - سال هنييه عطيفي " المتزوجة  
في " الشوكة " منذ سنوات " أثناء شرائها " فرخة بيضا " من " نعيم الغراجي " :  
- إيه هية حكاية الواد " الشوكي " اللي لقيوه مرمى على الجسر ؟  
- والله يا ولد عمي - حاشا العيب منك - كلام .. تستحي الواحدة تقوله ! فمسح  
شاربه ومد شفثيه وقال :  
- أه .. يبقي يستاهل .. يستاهل ..

# مطاردة

عماد أبو زيد

عندما صادفت منه هوى فى نفسها سألته عن الحب .

-١-

يذكر أنه فى يوم بلغ به الغضب مبلغه .. فمضى إلى بقعة قاحلة متاخمة لجبل سحابة شرق قناة السويس.

لم ير مكانا عزيزا سواها يأتينه على أنفاسه الأخيرة ويسلمها جثمانه مثلما فعلوا .. وقف تحت شمس سمائها منتصب القامة فى شموخ مسلات الفراغة صائحا:

- اليوم .. الساعة .. بل اللحظة حان العقاب.

خيّل إليه وهو يرفع صخرة أعلى رأسه أنه يجهز على الفيلق الذى هرب من رمسيس الثانى وقتل كثيرا من قبيلته منذ مطاردته له.

هوى بيده إلى أسفل .. وبقي صدى صوته الهستيرى يتردد متدرجا من الطبقة العالية إلى المنخفضة جدا بين قمة الجبل وسفحه: " هيا أيها الأوغاد لترحلوا عن رأسى ودمى " .

لم يدر بنفسه إلا وظهره ملاصق للأرض ورأسه عليها ضمادة .. رجل يرتدى جلبابا. أزرق عليه معطف بنى اللون تعلو جبهته لفاقة بيضاء مغقوفة بعقال أسود ينظر إليه بترقب.

اكتسى وجهه بالدهشة . تنفرج أسارير الرجل.

- حمدا لله على سلامتك أيها الشاب الوسيم.

.. لقد مت .. من أعاد إلى روحى ١٩

- استرح يا بني .. لقد شجيت رأسك فقط.  
لكن أجبني أولاً: لم جئت هنا ؟ .. وكيف ؟  
- ٢ -

يغوص في ذاكرته .. يتقاذف به الموج الهادر من شاطئ إلى آخر دون أن يجيبها عن سؤالها .. أعادته على مسامعه .. لكنه لم يكن بعد حاضر الذهن مهيناً للرد عليها .. اعتقدت أن به خيلاً حينما همس -  
الحب هو الذى دفعنى إلى الموت.  
ضربت بيدها على يده بقوة .. استرد وعيه.  
- ماذا ؟ ماذا ؟ ..

- هل أحببت من قبل ؟  
حار في أمره .. ماذا يقول لها ؟  
ظننت أنه يحجب عنها سرا .. فقالت :  
- سأعفيك من الرد ولن أسألك ثانية.  
تبسمت شفاته .. لكنها أريدت :  
- كل ما عليك أن تأتى إلى غدا في مخبرى وتقف أمام " ألتى " وهى ستكشف أمرك حتماً .. وكـم من النساء أحببت ؟  
- نساء !.

ران عليه الصمت للحظات قبيل أن تخرج من بين شفثيه عدة كلمات ربما لم تع منها شيئاً .

### • استدراك •

تعتذر « أدب ونقد » للشاعر إيهاب خليفة عن الخطأ الذى وقع بخصوص قصيدته فى العدد الماضى، وتعهده بأن تصحح ذلك الخطأ فى العدد القادم، بما يرضيه كشاعر شاب متميز .

# قصتان

عبد الفتاح خطاب

## ١ سنايكم ١١....

أدور حول نفسي في البهو الفارق في الضجيج ، بيدى كيس الزيارة ، وبالأخرى  
أتشبث بكف حفيدي المتشوق للقاء ..

يشدني الصغير متصايحا : بابا هناك أه ..

من وراء حفيين من الأسلاك يأتين صوته واهنا ، وأنا أفرس في ملامحه  
الذابلة ، أفتش عن الكثير الذي انكسر في كيانه ..

منذ سنوات ، استوقفوه أمام عيادته ، وأمروه بالصعود في سيارتهم ، ومن  
يومها تعودوا اقتحام البيت علينا ، والكل نائم ، يسألونني: ابنك فين ؟ وحين  
أقول: عندكم في قصر الضيافة ١١.... يرد كبيرهم من سماراته العالية وهو يقلب  
بأصابع لامبالية في مكتبة الحائط ، ويظهره في مواجهتي :

- ما احنا عارفين ده كويس ..! أنا بأسالك إبنك فين ..!؟

على مسافة دهر يحاول الأسير أن يوصل الكلمات إلى عبر دوى الزاشرين مثلى  
.. ، ألمم بعضيا من حروفه .. أفهم أنه يسأل عن أحوال أمه وإخوته البنات .. يكربه  
أن أباه مازالت تحوم حوله الكلاب ١١....

صفارة النهاية سكين يذبح بهجة اللحظة .. وعشرات الطواويس المختالين  
ينفضمون لزوجاتهم بالأركان . وهم ينظرون فى تشف وشماته إلى فلولنا  
المسحوقة تحت سنابكهم ...!!

## ٢ المخاض ...!!

أحذيتهم الفليضة تركل الباب بعنف مهشمة صمت الليل ، يتهاوى الباب ،  
تنسرب جحافل التتار ، تملا السهوب ، يجوسون خلال الجوانح والأدمغة .. أقف  
بعيدا عن مرمى أيديهم وأرجلهم متخفيا فى أسمال النوم .. تلوذ الصغيرة بالجدار  
وهى تنوح .. إمرأتى نصف لحمها عار .. ابنى .. أين ابنى ؟.. كان هنا ينام  
بجوارى ..! ، صرخت العجوز المحتضرة بالداخل وهى تصدهم عنها .  
عادوا من غزوتهم وبين أيديهم أسير واحد يتلظى فى الدوامة ، حدجنى كبيرهم  
بنظرات هولائية .. رميت عليه سيلا من لعناتى الخرساء ..  
ابتلعت الشوارع البعيدة صدى أقدامهم الغشيمة .. خفت غبار الموقعة ، زحفت  
العجوز المحتضرة ، صارت فى طمأنينة الأنوار .. طفقت تقول : لم يأخذوا الولد لقد  
شبه لهم ..! سمعناها تضيف : لما رأيت أرتالهم تترى خباته هنا .. مشيرة إلى  
بطنها ..! سحببت كرسياً .. جلست .. ظهرت عليها بشائر المخاض ...!!

# وجدوني أصبحت أثيراً

## فاروق خلف

قلت لهم إن الأرض ليست مركز الكون  
والإنسان ليس إلا سقطةً بعمق العمر  
والسماء لا تريد أن تعرف  
ولم أكن جمعت مالا لأرشوهم  
ولا أحمالا أختبئ تحتها  
لم أطلب إلا أن يظل وجهي مكشوفاً على النهر  
ويدأى طليقتين  
فحرفوا ملامحي  
وأوثقوني بأعرافهم  
جعلوا من كلماتي خطباً،  
وحرقوني حياً.  
أما أحيائي  
فتأخروا كثيراً كعادتهم  
وجدوني أصبحت أثيراً  
يحاول أن يجعل المساء أقل عزلة  
والسماء تعرف.

شعر

## سفر

محمد عيسى القيرى

من أول ضلعة حارة كفر " هلال "  
ولغايت قعدات " الجريون " الماسخة  
وما بينهم  
ميت شارع سافروا من إيدك  
لقبور الأحلام  
وصحاب حبيتهم جداً  
سايبينك ع القهوة ومشىوا  
من ييجى تسعتاشر عام  
وسابولك جرايدهم .. وشوية تقدير  
لبراعتك فى الصبر.

من أول بوسة فى بير السلم  
ولغايت آخر قرص فياجرا فى جيبك  
وما بينهم  
حدادى فى زى العصافير



خطفت عصافيرك من قلبك  
لدواعى تتعلق بالأمن العام  
وأميرة بتزوّق حكايات بنهاية  
أغرق م الليل  
فيها الشاطر متعلق ع الأسوار  
أو قاعد ع القهوة يبخلق فى النسوان

وتسافر  
من أول ضلّمة جوف الأم  
ولغايت سجن المتر فى متر  
وما بينهم  
نوتة تليفون مزحومة  
وأصحاب مش فاضيين لك  
وأصوات بتقولك فى " الأنسر"  
أترك ..  
أترك .. بعد سماع الصفارة .  
وتسافر  
وما توصلش.

## قصيدتان

محمد الفقيه صالح

\* بورتريه :

ليس كنزاً  
وإن كان فيه نفحة من خفاء  
ولا فيضانا  
وإن عد فيوضيا ضليعا  
هو الغر/ المحنك  
والمعابث / الرصين  
لا ينفرد بأمر  
حتى وإن كان وحيداً،  
ولا يطعن إلا في نزال  
وليس من شيمته أن يستكين

إلا إذا كان فى الأمر شرك  
أو شريك حميم.

### \* شذرات :

---

(١) النون: أول صورة للبوح  
سير فى صباح ماطر  
وتوغل فى غابة  
حتى التماع الصمت والصهوات

(٢) منذ أن صعبت قلبى  
الفراشة التى تتوسط استدارته  
حل بأسه فى الأشياء كلها  
ودخل فى ملكوته  
كل ما انفتق وانبثق  
وكل من نفر واستنفر.

(٣) طوبى لمن أخرج النون  
مستخلصا من هيولاه  
طوبى لمن صاغه من نغم



٤) ليس صعبا على النون أن يكثرى جملة  
مستجير بها من فحيح الخواء  
ليس صعبا  
ولكنه مؤثر أن يهيم على وجهه  
ناثرا - أينما حل - من جمره مايشاء

٥) ترى ما الذى سوف يحدث  
لو ساق كل اللغات إلى حتفها  
هل سيبقى الظلام ظلاما  
وهل سيظل الكلام الحبيس  
يفرخ تحت الجلود دمامله ؟

٦) فى استواء السكون الرابض هذا  
أما من نهدي ؟  
أما من صرخة ؟

٧ / ١٥

## شعبان يوسف

ولم ينتبه انها غيرت غرفة  
وأهالت عليه كثيرا من الذكريات  
التي حملتها إليه برمتها  
حصنت نفسها من شوارعه  
ثم أعطت للوحاتها موقعا بارزا  
واستفاضت تحدثه عن مشاغلها  
ورؤاها  
وعن وجع دائم يتفجر ليلاً  
ويضرب أعمدة الروح  
عن تعب يتسلل  
عن قلق فادح  
وركام من المشكلات  
وبعض متاعبها المستفزة  
عن عمل لا يكف  
ودائرة لاتنام

وعن وطن لاتحس به  
وأسئلة تتقاذف فى الليل  
تحرمها من نعاس تقاومه  
وتغلق أبوابها فى المساء  
تظل مسهدة  
وتقوم تضئ مصابيحها  
وراحت تعدد ، كم مرة رحلت لبلاد بعيدة  
وتشرح تجربة فى التصوف  
تجعلها بين حدين  
توقفها بين قوسين  
حائرة:

أى قوس سيكشف لى عن طريق الامان؟  
ويدفعنى للحياة التى فى الحياة  
وللناس حيث أراهم أناسا  
وكانت تقول له فى سلامة قلب:

أود  
وأرغب فى أن أزور مدائن فاضلة  
وأن أستقيل من الفزع المتواصل  
أصعد مرتفعا للأمان  
وأنشد قدراً بسيطاً من الحب  
أرقد فوق سرير صغير ، فحسب  
وأغمض عيني . هادئة  
ثم أحلم أن ملائكة يحرسون منامى  
وقالت:

ساكتب تجربتى كلها  
وأحفظها فى نصوص مقدسة

ثم أحملها للسماء  
لكى أتخلص من عبثها  
وأرفقها بالرسائل  
والذكريات القديمة  
والآلم المتعاضم  
والأغنيات الحميمة  
أمزجها بروائح أمى  
سأنفض كل ضجيج يعوق خطاى  
وفى ثقة سوف يحسدنى الأصدقاء عليها  
سألقى بكل الذين يحيطون بى فى انتباه  
وأرحل نحو متاهة روحى  
لأكشف بعض أزقتها  
وأحاول أن أتفادى مخاوفها  
وأصور بعض وجوه لذاتى  
وأخلع عارية  
وأهيم  
سأتترك تلك البلاد التى قهرتني  
وحطت على قيوداً  
سأكسر أطواق نفس  
تكاثرت الحاققات عليها  
أهشم أقفاصها  
لتطير  
وأكتب ملحمة  
وأمارس وهما جميلا  
سأصعد نحو سماء  
ستأخذني من بدء



وتنقذنى من صغائر ناس عتاة  
يحطون أسوارهم فى طريقى  
أغنى كما كنت منذ الطفولة  
أغنية للذى سوف يأتى:  
( لقد وجدت  
ماهى الأبدية  
هى البحر ممتزجا بالشمس)\*  
وأرفع نفسى  
إلى اللاحدود  
وأصنع ثقباً ونافذة فى السماء  
لكى أتماهى  
وأفنى وجوداً  
وأفنى صعوداً  
إلى البحر والشمس  
للمغريات البعيدة  
حيث الحياة .. الحياة

---

\* من أشعار رامبو

شعر

# الحطاب

عبد الزرّاع

كان فيه وقت طويل  
بين صوت الديك لما بيدّن  
ويعلن عن طرّوة يوم جديد ، وبين  
لما أسمع صوته وهو بيتنحّج في الشارع  
من دفء اللحظة أقوم  
أفتح شبابيك الروح ، وأبصّر  
لوفته الطيب .  
كان عوده طويل مقوس ، زى هلال العيد  
ويؤمن لوشى المدهوش بالنوم  
ويقوللى بخفة روح :  
« خش ياعكرّت » نام  
الشمس لسه ما طلعتش  
فأضحك .. ولا أخش أنا  
كان أنشف م الوقت المغروس في الأرض  
وأجمد من حيطنا المبني بالطوب النّي  
كان أطيّب من ريح الفجر

لما يشيل المعول بأيديه

زى زمان  
 ويمرّ اليوم كله والحطاب قاعد ما بيتحركش  
 مستنظر زى حدّ يعطف عليه  
 وأحياناً: تلاقى الدموع نازله من عنيه  
 ويتهيأ لك إنها بدون سبب  
 لكنه ساعتها بيتذكر:  
 لما كان يروح الغيط ويجيب الحطب  
 والناس داخله وخارجه عليه  
 والوقت بيقد طول اليوم لوحده  
 وأحياناً ما بيلاقيش قوت يومه  
 لكنه عمره ما قفل باب بيته  
 دايماً مفتوح على وسعه  
 وكل مامرّ عليه أتذكر:  
 لما كان بشلنا فوق ضهره ويدوحننا  
 ولما كنت أصحى على صوته وهو بيتنحج فى الشارع  
 وأفضل أتفرّج عليه لحد ما يبعد  
 عن نظرى  
 أقفل ضرفة شباكى  
 وأخش أنا



ويلف الحب عليه  
ويمشى فى طريقه لفيضان القرية  
كان لما يبعد عن نظرى  
أقلّ ضرفة شباكى  
وأخش أنام.

\* \*  
كان فيه وقت طويل ببين لما بيروح ع الغيط  
ولما بيرجع فى المغرب  
شايلى على ضهره حزمة كبيرة  
م الحطب التاشف  
يفتح باب بيته على وسع  
ويحط الحمل اللى هناءه

\* \*  
كان باله طويل  
وروحه خفيفة وبرينة زى الأطفال  
يضحك للناس والبثيا  
يجرى ويلعب ويانأ ويدوخنا ويقول:  
« دوخينا يالمونة .. وأجبلك حنة صابونة »  
كانت أجمل لحظة بتمر علينا وهو بيلعب ويانأ  
الناس كانت تملف بحياة ( الخطاب )  
ويحبوا يعاملوه من أجل ضميره الحى

\* \*  
دلوقت باشوف الخطاب  
وهو قاعد على عتبة بيته  
ومعد رجليه ع الآخر  
ولاعدش بيروح ع الغيط  
ولاعدش حد بيتعامل وياه



# فتنة الرِّجَّاج

السيد رشاد برى

- ١ -

فى هذا الصباح  
وجهى استطلال مرتين  
وفى الإطار الرمادى القديم  
ثلاث عيون هاربة  
وأنف  
باتساع الليلة الفاتنة  
وفوق الجبهة المشروخة  
تكرر ظلى المشقوق  
بلاشقتين  
وعند الرأس الخشبي  
سحابة كقشر البرتقال  
مرشوقة بمسمارين  
\*\*\*  
تراجعت

أصارع انقسامى المريع  
أتشم اتجاه السير  
خطوتين .. خطوتين  
وفى الخطوة التالية  
تعثرت قدمائى فى الفجيرة  
تحت المائدة  
تناثرت بقايا عشاء الأمس  
وأسفل القاع الزجاجى  
المكس بالفرغ  
قطعة منسية  
من أصابع اليدين  
وجزه كأنه شظايا الجدار

يحاول الفرار  
من جلدئ المدقوق فى الباب  
وجزه كأنه الأكم  
رائحة انكسار  
إشارات السفر  
كأنه الغياب  
يكمل الإطار

-٢-

مع غبشة الغروب  
مقهورا أحضرت صانع الزجاج  
نقدته كل ما معى من حياء  
أطفأت المصابيح  
للمت قناديل اعتدالى  
أغمضت عيني من ظلى الغريب  
وأقنعت حلمى



بأن .. « الرأس موازن لاتجاه السير »  
وأن « الحذاء مكانه - دائماً - على الأرض »  
واعتدلت  
في فراغ التوجس  
لأبصر  
ماذا صنع الزجاج  
فوجدت رأسي موازيا لاتجاه السير  
والحذاء على غير العادة  
يلاصق الأرض  
وكل أطباق المشاء خاوية  
من بقايا الأصابع  
غير أنني  
أبصرتني  
في الصفحة المصقولة  
أنقاسم ظلي  
نتفا نمساوية الزجاج  
والوجه الرخامي  
يعلن في ابتهاج  
لم تزل في  
أجولة الوقت  
ألها خالدة  
ترتدى سراويل قصيرة  
يخطو يشارك الانطفاء  
لايتوقف - كالأبد -  
عن السير متشحا  
فتنة الزجاج

## قصيدتان

سامي الغباشي

## ١- ذو الجثة الضخمة كما رأيته

الرجل ذو الزى العسكري

والدرجات النحاسية

والجثة الضخمة

والعيون الضيقة ..

لم يراع الجالسة على الكرسي جواره

التي هي زوجتي ..

لم يترك لها متسعاً لتقعد مرتاحة

لم يبال بنظراتي المستنكرة

أو نظرات من شاهدوه ..

لكنني ..

حين لفت انتباهه

إلى أنه ضايق الجالسة إلى جواره

زفر في وجهي بضيق ..

كحمار يحمل فوق كتفيه

طنناً من نحاس ..

وخلع كابه العسكرى  
فظهر وجهه الكتيب  
أو بالأصح ..  
كما رأيته وحدى كتيباً  
إذ أن الواقفين فى عربة المترو  
الذين سبق أن شاهدوه  
نهرونى باستنكار  
وأشاروا  
إلى علامة الصلاة على جبهته ..  
ومكانته الاجتماعية..  
وتحامل على عليه ..  
وأحاطوا به معتذرين عن صفاقتى..  
لكنه ..  
ظل يزفر..  
كحمار يحمل فوق كتفيه طناً  
لا يعرف كنهه..  
ويظن أنه يعرف.

## ٢- الزائر الذى يعرفنا جيداً

نحن صنعناه بأيدينا  
ونحنتنا له بأظافرنا أعضاء  
وسودنا وجهه بأفعالنا  
وجعلنا له يدين بمخالب  
( هما اللتان تبعثران أيامنا الآن )  
وفقننا عينيه ،  
( فصار إذا جاء إلينا ، يدهسنا بقسوة  
غير عابئ بأجسادنا التى تضخمتم )  
وعندما نبهنا إلى أمهاتنا الطبيبات  
ونصحننا بتقبيل أيديهن



ضحكنا من بلاهته،  
 (فصار كلما أن محب منا أمام محبوبه أو تكلم ،  
 يضع سبابتيه في أذنيه ، فتتنظر إلى حبيبها بدهشة  
 وتقول : لماذا تحرك شفتيك هكذا وأنت صامت !!)  
 نحن صنعناه بأيدينا  
 ومحونا من ذاكرته أشياء نحتاجها الآن  
 صنعناه ..

وخرينا بشقاوتنا قلبه  
 فاستخرج من صدورنا أشياء  
 وثبت مكانها أشياء  
 .. .. كلعب الأطفال.

# فى متاهات الحىاة

خالد أسعد على

من عناء السفر الطويل  
فى مدار الحب يا سنبلة  
ترتوى من راحتى  
نطوى الهموم بيدي  
تخلع الأيام من أعمارنا  
نغرس الحب الجميل  
بالروح زهر الحىاة  
ضاحكاً ضحك النخيل  
كى نداوى كل جرح  
فى دمانا جاء من  
متهات الحىاة  
فجأة صرنا شعاعاً  
ف مداه  
صرنا ضياء للحياة  
يهدى من ضل الطريق  
فى متاهات الحىاة

فى متاهات الحىاة  
قد نصلى ركعتين  
للخوف من سوء المصير  
أو هداية أو نجاه  
حين الحلم تاه  
فى متاهات الحىاة  
قد نتوه حينما  
لا ينزل الحب غيثاً  
يروى القلوب السابحة  
يطوى الجراح الناضجة  
بالهموم فى متاهات الحىاة  
حتى التقينا  
من غير موعد  
نلتقى كى نستريح  
فى جنة الحب الجميل  
من عناء الرحلة المريرة



